MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXII, NR. 4

DIN SUMAR

4/2021

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GRIGORE CUDALBU

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (VIII)
„MONOTONIA ARHETIPALĂ" – UN PRINCIPIU ESTETIC

ANIVERSĂRI
ADRIAN IORGULESCU
DANIEL KIENTZY

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU GRIGORE CUDALBU **3**

STUDII

CORNELIU DAN GEORGESCU
STUDIUL ARHETIPURILOR MUZICALE (VIII)
„MONOTONIA ARHETIPALĂ" – UN PRINCIPIU ESTETIC **11**

ANIVERSĂRI

ADRIAN IORGULESCU

DIANA ROTARU
ZARAZE SONORE ŞI TEHNICA FERESTREI ÎN *CONCERTELE PENTRU FLAUT ŞI CLARINET*
DE ADRIAN IORGULESCU **34**

DANIEL KIENTZY

IRINA NIȚU
DANIEL KIENTZY ȘI MUZICA ROMÂNEASCĂ **50**

GÂNDURI PENTRU DANIEL
SEMNEAZĂ: DAN DEDIU, NICOLAE BRÂNDUȘ, DIANA ROTARU, CORNEL ȚĂRANU, MIHAELA VOSGANIAN, SORIN LERESCU, ADRIAN BORZA, IRINEL ANGHEL, DOINA ROTARU, MAIA CIOBANU, HORIA ȘURIANU **55**

ISTORIOGRAFIE

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL* DIN CADRUL BIBLIOTECII UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (II) **76**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH GRIGORE CUDALBU **3**

STUDIES

CORNELIU DAN GEORGESCU
A STUDY OVER MUSICAL ARCHETYPES (VIII)
„ARCHETYPAL MONOTONY" – AN AESTHETIC PRINCIPLE **11**

ANNIVERSARIES

ADRIAN IORGULESCU

DIANA ROTARU
SONIC ZARAZAS AND WINDOW TECHNIQUE
IN ADRIAN IORGULESCU'S *FLUTE AND CLARINET CONCERTOS* **34**

DANIEL KIENTZY

IRINA NIȚU
DANIEL KIENTZY AND THE ROMANIAN MUSIC **50**

ANNIVERSARY MESSAGES
WRITTEN BY: DAN DEDIU, NICOLAE BRÂNDUȘ, DIANA ROTARU, CORNEL ȚĂRANU, MIHAELA VOSGANIAN, SORIN LERESCU, ADRIAN BORZA, IRINEL ANGHEL, DOINA ROTARU, MAIA CIOBANU, HORIA ȘURIANU **55**

HISTORIOGRAPHY

VASILE VASILE
THE *GEORGE BREAZUL* FUND
AT THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS LIBRARY (II) **76**

INTERVIURI

De vorbă cu Grigore Cudalbu

Andra Apostu

Îl știam pe domnul Grigore Cudalbu din perioada în care eram studentă și domnia sa preda în conservator. L-am cunoscut, însă, pe compozitorul Grigore Cudalbu abia când i-am cântat pentru prima dată o lucrare corală și, deodată, cel pe care îl știam de pe holurile conservatorului a căpătat sens, culoare, consistență; a fost una dintre cele mai frumoase descoperiri, așa cum sunt bucuriile interpretului căruia îi place o lucrare pe care o cântă și mai apoi îi cunoaște creatorul. Vă invit să îl cunoașteți în continuare pe Grigore Cudalbu deși este, așa cum chiar el spune, „un om de puține cuvinte". Iar mai apoi ascultați-i muzica și imaginea va fi completă, frumoasă.

A.A.: Ce v-a determinat să vă îndreptați spre compoziție?

G.C.: E o întrebare oarecum dificilă... eu am absolvit liceul de muzică George Enescu la pian, iar concurența la pian era cumplită. Am decis, așadar, să mă îndrept spre altceva care îmi făcea plăcere. Cu susținerea tatei și a celor din anturajul familiei, am optat pentru compoziție. M-am pregătit cu maestrul Dan Buciu și am păstrat o legătură peste timp, ulterior am făcut doctoratul și studiile postdoctorale tot cu domnia sa.

Perioada studenției a fost frumoasă. În toți cei patru ani se însumau aproximativ 21 de studenți. Compoziția am studiat-o cu maestrul Dan Constantinescu, iar relația pe care am avut a fost excepțională. Avea o capacitate extraordinară să se adapteze, de pildă aveam un coleg la vremea aceea căruia îi plăcea să scrie în stilul café-concert. Ne ghida, ne dădea indicații. A fost un om absolut remarcabil; făceam audiție și îmi amintesc cu drag cele două sintagme ale lui: ”muzică bună” și „muzică frumoasă”. Muzica bună era bine făcută însă ca expresie nu îți spunea foarte multe dar muzica frumoasă avea toate calitățile, și meșteșug și frumusețe.

A.A.: Am observat că la început ați scris cu precădere muzică de pian apoi ați trecut la muzică simfonică, (*Sonatina pentru orchestră de coarde, Concertul pentru pian*). Fiind încă student pe atunci, mă întreb, ați scris pentru orchestră pentru că era impus de programă sau de profesor sau chiar vă atrăgea ideea?

G.C.: Dan Constantinescu nu mi-a impus niciodată; sigur, urmăream și o programă dar niciodată nu m-a forțat într-o direcție sau alta. Dumnealui locuia la Pucioasa și în fiecare săptămână mă suna și mă întreba: „ai ceva să-mi arăți?” Lucrările despre care vorbești au fost într-o perioadă în care am scris pentru ansamblu mare; cele două piese pentru orchestră (cred că la un moment dat le-am schimbat denumirea în *Două miniaturi pentru orchestră...*) au fost cântate de câteva ori iar *Concertul pentru pian* a fost și înregistrat la Radio. Pe acesta din urmă l-am gândit după modelul lui Paul Constantinescu, și ca formă și ca idee însă are și mici influențe de jazz, influențe folclorice dar și modale cu totalul cromatic. E în trei părți, după

structura repede-lent-repede, ciclic. *Sonatina pentru orchestră de coarde*, deși nu a fost cântată, a fost foarte apreciată de maestrul Dan Constantinescu, în mod special, partea a doua.

A.A.: Iar la un moment dat ați început să scrieți coruri, cum s-a produs schimbarea?

G.C.: Când eram studenți făceam practică la compoziție și la un moment dat a trebuit să scriem coruri; e adevărat, coruri patriotice, numai că alegeam texte la care modificam titlul, de cele mai multe ori, sau chiar textul pe alocuri. Această practică am făcut-o cu maestrul Dan Buciu și la vremea aceea am scris un cor pe o poezie de Zaharia Stancu (*Noi* se chema poezia și am schimbat titlul în *Bolta albastră*). La un an după ce am absolvit, s-a inițiat concursul de creație corală. M-am întâlnit cu maestrul Buciu și mi-a spus să scriu neapărat un cor pentru acest concurs. Am făcut asta, mi-a făcut plăcere și am ajuns să particip la toate cele cinci ediții din anii aceia, laureat de fiecare dată. Premiul I l-am luat abia la a treia ediție a concursului, cu lucrarea *Poveste dintr-un sat.*

A.A.: Nu v-a preocupat neapărat plasarea într-o anumită zonă stilistică?

G.C.: Nu, m-a preocupat plasarea în zona mea, a adevărului meu artistic.

A.A.: Deci un compozitor este suma tuturor lucrurilor din interiorul lui: background, cultură, gustul pentru alte arte – pictură, literatură etc. Pentru că dacă vorbim de muzica corală vorbim și de versuri iar ele dictează calea, expresia...

G.C.: Mai ales expresia, pentru că până la urmă versurile trebuie înțelese în sensul în care a vrut poetul. Sigur, nu avem noi puterea să înțelegem 100%, dar să fim cât mai aproape de intenția lui. Și apropo de *Poveste dintr-un sat,* unde textul îmi aparține... am stat vreo două luni până l-am scris. Structura lui, personajele, am încercat să construiesc totul, să ghidez personajele încât să ajung unde mi-am dorit.

A.A.: E mai ușor când versurile vă aparțin?

G.C.: Nu neapărat. Iar ca paralelă, în 2018 am scris un *Sonet* pe versuri de Petrarca. Am stat și am ascultat sonetul acela foarte mult timp, recitat de un italian. Și am încercat să

construiesc sonetul în maniera Renașterii, undeva în zona madrigalului.

A.A.: Am observat că ați ales versuri de Coșbuc, Arghezi, Nina Cassian și apoi am descoperit *Epigraful* lui Baudelaire. Ce ne puteți spune despre această lucrare, această opțiune estetică diferită față de cele de până la ea?

G.C.: Acest *Epigraf* are mai mult o tentă impresionistă. Am avut în minte *À peine défigurée* de Poulenc, de acolo a pornit totul, cu acordurile care merg în paralel, cu punctul culminant. Cu cadența picardiană, la fel și la *Sonet*, iar la amândouă există o tentă tristă, închisă, și normal că finalul (cum la Baudelaire este *lis moi,* citește-mă) trebuie să fie deschis, deci, picardian. Pe parcursul lucrărilor nu apare terța în acord decât foarte rar și atunci când apare e minoră; deci finalul în major deschide foarte mult. Nu pot să spun de ce am ales Baudelaire, sau cum, lucrarea a fost scrisă tot pentru Concursul de Creație.

A.A.: Aș vrea să vorbim puțin despre lucrarea *in memoriam Alexandru Pașcanu – Cu drag recitând.* Care este povestea lucrării? De ce tocmai Alexandru Pașcanu?

G.C.: Titlul e preluat din *Aseară, recitindu-l pe Eminescu.* Și apoi am adăugat *In memoriam Alexandru Pașcanu,* pentru că sunt idei și teme preluate din muzica lui Pașcanu. Introducerea este preluată din *Suita Scurtă – Doina de Oraș*, apoi vine o porțiune cu influențe de jazz pentru că era pasionat de jazz (tema Chindiei, dacă nu mă înșel), merge către *Ah, ce bucurie,* pusă în altă manieră și *Tandrețe - vocalize lirice,* tot așa din *Aseară, recitindu-l pe Eminescu* și se diluează spre final. A fost prima piesă la prima ediție a concursului de creație corală. Dumnealui era un profesor excepțional, ne prindea imediat când nu citeam. Mulți îmi spun că și acum muzica îmi este influențată de Alexandru Pașcanu, muzica corală cel puțin.

A.A.: Există în creația dvs. o lucrare cel puțin interesantă, în primul rând din punct de vedere al alcătuirii, al structurii. Vorbiți-ne despre *Diamantul!*

G.C.: Fiecare dintre noi, de-a lungul timpului, parcurgem un drum ascendent, al nostru. Dar e ştiut faptul că nimeni nu

poate ajunge în vârf dacă alege traiectoria directă, dreaptă. Calea pe care mergem şerpuieşte şi ne determină să ne oprim, să ne odihnim. Toate aceste opriri reprezintă etapele vieţii de la naştere şi până la moarte, iar fiecare etapă, o nouă valenţă în formarea pietrei preţioase – *Diamantul*. Am gândit lucrarea pornind de la cele două substantive antonime, în interiorul cărora se acumulează valenţele care compun *Diamantul*: un substantiv, două verbe, trei adjective – trei adjective, două verbe, un substantiv.

Moarte

A îmbătrâni A povăţui

Împlinit Apreciat Nostalgic

Licenţiat Căsătorit Matur

A copilări A învăţa

Naştere

Poemul în cinci părţi foloseşte un limbaj modal care cuprinde oligocordii, moduri populare, structuri de cvarte şi cvinte, paralelisme de trisonuri, tonalitate, moduri cromatice, citate şi un colind (*În Hristos te-ai botezat*, *Gaudeamus*, *Plecat-or, plecat-or*). Astfel, între părţi, se va remarca un contrast stilistic puternic pe care l-am realizat pornind de la două aspecte:

1. Pentru a arăta că fiecare parte a diamantului are mai multe reflexii sau o altă reflexie în raport cu o altă parte a acestuia;

2. Chiar dacă există conexiuni între ele, fiecare etapă a vieţii este diferită de cea anterioară şi, ulterior de cea viitoare.

Prin această lucrare mi-am propus să realizez o muzică sugestivă care să exprime acele stări pe care le-am trăit şi pe care le trăim fiecare dintre noi, odată cu curgerea timpului.

A.A.: Dumneavoastră ați cântat în cor?

G.C.: O, da! Am început în studenție în corul *Gaudeamus* al maestrului Gheorghe Oprea, în *Musica Sacra* dirijat de colegul și prietenul meu Marcel Costea și mai apoi în *Da Capo,* pe care l-am și dirijat. Ar fi grozav dacă și acum studenții ar scrie cor, nu ar trebui să se piardă acest gen.

A.A.: V-a preocupat genul vocal și la nivel de cercetare teoretică, lucrarea de doctorat fiind centrată pe miniaturile, corurile și poemele corale din muzica românească de după 1945. Până unde ați mers cu această cercetare?

G.C.: Da, s-a scris mult în perioada aceea, mult și bine, mult și mai puțin bine. Am pomenit mai mulți compozitori dar ca stil, în lucrare sunt miniaturi ca *Vine hulpe di la munte* de Adrian Pop, un colind de Vasile Spătărelu *Flori de măr cad la fereastră,* Dan Buciu *Pe ulița noastră-n susu*, madrigale de Paul Constantinescu care inițial au fost cvartete vocale și pian, Sigismund Toduță *La curțile dorului - 3 madrigale pentru voci egale* (nu sunt prea cântate, e o scriitură destul de stufoasă), Tiberiu Olah *Patru madrigale*, Anatol Vieru *Scene nocturne*, *Festum hibernum* de Alexandru Pașcanu, *Oglindire* de Irina Odăgescu*, S-a spart o conductă de vise în soare* de Dumitru Capoianu, și altele...

A.A.: Mai apoi ați participat la studiile post-doctorale MIDAS din cadrul UNMB, tot sub îndrumarea maestrului Dan Buciu? Ce temă ați ales?

G.C.: Mi-am intitulat cercetarea *Grupul celor patru – Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah și Aurel Stroe.* Vieru este cel care a scris cea mai multă muzică corală dintre ei, apoi Olah, Niculescu și Stroe. Stroe are foarte puțin, trei madrigale: *Vine trenul*, *Cântec simplu*, *Baba-n sat*, *Chorales et comptines* pentru cor de cameră, 4 tromboni și saxofon solo și *Madrigal pentru două coruri spezatti* (la care nu există partitură!).

A.A.: Printre ultimele dvs. proiecte se numără și o lucrare pentru centenarul Marii Unirii...

G.C.: Lucrarea a fost o comandă pentru Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor cu ocazia centenarului sărbătorit în 2018. 100 de ani înseamnă istorie dar şi evoluție. Din păcate,

în acești ani au existat şi perioade în care am stagnat sau chiar am regresat. Totuși, muzical a existat un progres, un paradox, în ciuda politicii de partid şi a muzicii cu tematică patriotică, dovadă fiind pleiada de compozitori români: Enescu, Jora, Constantinescu, Silvestri etc. Muzica a fost înfățișată în genuri şi forme diverse iar substanța acesteia avea un specific aparte – „caracterul românesc" – cu o tendință universală, pornind de la cea tradițională şi până la cea contemporană. *Evocare la o sută de ani* este titlul proiectului pe care l-am avut în vedere și se referea la realizarea unei lucrări corale ample sau a unui ciclu de lucrări, care să exprime nu doar specificul românesc ci şi „progresul" muzicii. Limbajul muzical cuprinde oligocordii, moduri populare, structuri de cvarte şi cvinte, paralelisme de trisonuri, tonalitate, moduri cromatice, cadențe modale tipice, eterofonii şi polifonii, cu contrast stilistic între secțiuni. Poeziile selectate aparțin poeților Ion Minulescu, Octavian Goga, Nichita Stănescu, Grigore Vieru, Anatol Codru, trei autori români si doi moldoveni de peste Prut. Versurile exprimă starea de război cu diferitele trăiri ale oamenilor şi copiilor care, în ciuda greutăților, îşi desfășurau viața. *Colindul copilului în război*, text de Anatol Codru, descrie modul de trăi al celor de la sat în preajma Crăciunului, când îi așteaptă pe copiii colindători – ...*Ning cenușile cumplite, / Prin tranșei, printre morminte, / Vin copiii cu colindul, / Leru-i ler...* Un colind cu trăiri şi amintiri triste şi o muzică ce îmbina nostalgia, tradiționalul si modernismul.

A.A.: Ce aveți în plan, în lucru?

G.C.: Momentan nu am nimic. Printre ultimele lucrări compuse au fost *Sonetul* pe versuri de Petrarca (2018) iar în 2016 am scris *Quasi motet* căruia ulterior i-am spus *Motet*, cu texte sacre, *Laetentur caeli* – Isaia 49:13 și *Exultate, jubilate* (anonim). Acolo mi-am creat un scenariu în care personajul Isaia cel ce propovăduia cuvântul Domnului îi determină pe oameni să meargă la Templu să asculte slujba iar ei pleacă de acolo cu dorința și ideea că Dumnezeu va veni. A fost premiată cu Premiul U.C.M.R. pentru lucrare corală amplă (2016).

A.A.: Cum e viața academică cu studenții în mediul online?

G.C.: Am studenți acum pe care i-am cunoscut doar online. Sunt studenți buni, unii dintre ei chiar excepționali. Din păcate, in mediul online mai apar și situații tehnice neprevăzute... Am avut experiențe plăcute cu studenți pe care i-am îndrumat în lucrările de licență.

A.A.: Care e lucrarea muzicală pe care v-ar plăcea să o scrieți. Un vis de compozitor?

G.C.: La un moment dat m-am gândit și la lucruri de genul acesta. Dar sunt genul căruia nu îi place să scrie lucrări lungi; deși am *Festum Primavaere* sau *Diamantul...* în general nu îmi place să scriu piese de lungimi foarte mari (dimensiunea este dată de îmbinarea unor secțiuni mici care compun totul). Poate că nu îmi place să dezvolt prea mult o temă. O enunț și gata; mai degrabă scriu o miniatură sau dacă e să prelucrez sau să armonizez o melodie populară o fac variațional. Sunt un om de puține cuvinte și sper să fiu înțeles mai mult decât spun. Probabil că la un moment dat o să mai scriu un cor, două... sunt cel mai confortabil în muzica corală. Eu am un principiu: nu pot să scriu dacă nu aud, sus, în minte...

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Grigore Cudalbu

I knew professor Grigore Cudalbu since I was a student and he was teaching at the conservatory. I got acquainted with Grigore Cudalbu the composer only when I had the chance to sing his choral work for the first time, and all of a sudden, the person I knew only from the Conservatory hallways got a different meaning, a certain color, consistency; it was one of the most surprising encounters, just like a performer enjoying his repertoire gets to know the composer. I invite you to meet Grigore Cudalbu too, although he is, as himself states, „a man of few words”. And then you have to listen to his music to have the complete image, the beautiful image of him.

STUDII

Studiul arhetipurilor muzicale (VIII)
„Monotonia arhetipală" – un principiu estetic

Corneliu Dan Georgescu

„O, clipă, rămâi, ești atât de frumoasă!"[1]

O muzică statică, strict limitată la puțin material, cum ar fi muzica americană minimal repetitivă, este considerată a fi *monotonă*, evaluare care poate fi luată și la propriu („un singur sunet" – în franceză *monotone*, în italiană *monoton*, în engleză *monotonous* sau în latina târzie *monotonus*, toate denumirile provenind din greacă: *monótonos*: *monos* – unul, și *tonos* – sunet). Termenul are de obicei o conotație negativă: muzica respectivă ar fi neinteresantă, plictisitoare, fără valoare. Acest verdict reflectă viziunea unei atitudini larg răspândite, care caută divertismentul constant sau narațiunea explicită în muzică și care înțelege puțin sau deloc dimensiunea meditativă, contemplativă, precum și magia acestei arte. Nu este nimic de obiectat împotriva acestui punct de vedere (deși de la „programul" Simfoniei Pastorale de Beethoven până la *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss sau *Petrică și lupul* de Prokofiev este un drum lung), dar studiul prezent nu se ocupă de el, după cum nici nu reprezintă o pledoarie pentru un altul, ci doar încercarea de a înțelege și explica un anumit fenomen și semnificația sa.

> Termenul de „monotonie în muzică" este de altfel un termen foarte relativ: pentru un european fără experiență, muzica africană sună monoton, pentru un african fără experiență, muzica europeană. Deci,

[1] „Verweile doch! Du bist so schön!" [Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart, 1832 (V 1699–1702)]

> această etichetare depinde de cunoștințele ascultătorului, de perspectiva sa culturală. Muzica poate fi, de asemenea, monotonă în moduri foarte diferite. S-ar putea vorbi despre o *monotonie radicală, absolută* (într-o muzică repetitivă la nivelul tuturor structurilor muzicale, substractivă sau aditivă, simplă sau complexă, exactă sau variațională, bazată pe o idee sau pe o alternanță a mai multor idei; dar o muzică monotonă nu trebuie neapărat să fie repetitivă) sau despre o *monotonie parțială, relativă* (monotonie fragmentară, de exemplu într-un anumit moment al unei forme cum ar fi un refren, într-un scurt pasaj dintr-o melodie, cum ar fi o secțiune introductivă sau concluzivă, sau acționând doar la anumite niveluri, de exemplu într-un *ostinato* sau acompaniament).

Dintre numeroasele aspecte ale monotoniei, mă voi ocupa în cele ce urmează în mod special de *monotonia radicală, absolută*, sub diferitele ei aspecte privite global. Este vorba mai ales de acea monotonie care nu reprezintă ceva ocazional sau nedorit, ci este *un mijloc folosit în mod conștient și consecvent pentru a obține un anumit efect, care poate avea un ecou deosebit pe plan psihologic și poate prezenta calități estetice.* Între altele, această monotonie ne oferă șansa unică de a ne „rătăci", a ne „pierde în timp" – o formulare metaforică a unei idei asupra căreia voi reveni repetat, deoarece în jurul ei și prin ea ne putem apropia de semnificația profundă a noțiunii de „monotonie arhetipală".

> Noțiunea de „monotonie arhetipală", menționată în titlul acestui text – ceea ce anunță deja faptul că ideea va fi privită aici dintr-o perspectivă mai largă – provine, în ceea ce mă privește, în primul rând din anumite trăiri pur intuitive, legate mai ales de propria mea experiență de compozitor. Am teoretizat această temă pentru prima dată acum câteva decenii, după mulți ani de cercetări, sub denumirea de „muzică atemporală", prezentând-o într-o prelegere la Breukelen-Olanda în 1978 și publicând-o în anul următor [Georgescu 1979].
>
> Din punctul meu de vedere actual, perceperea „monotoniei arhetipale" are la bază patru surse

principale, surse a căror expunere va furniza indirect unele informații importante atât cu privire la termenul în sine, cât și referitor la muzica românească tradițională și modernă.

Prima sursă provine din domeniul artelor vizuale și se referă, între altele, la *Columna fără sfârșit (Columna Infinită)* a lui Constantin Brâncuși, o realizare artistică excepțională, permanent în centrul atenției mele de multă vreme.

> Această columnă, inspirată poate de un stâlp de pridvor dintr-un sat gorjean, este un obiect de artă care nu vrea să reprezinte nimic, în același timp concret și abstract, static și dinamic, limitat și infinit, un obiect care combină geometria cu decorativismul, primitivismul cu subtilitatea, ritmul cu meditația, simplitatea cu măreția. Creată ca model în 1918 (originalul se află în *Oak Museum of Modern Art*, New York), columna a fost edificată în 1934-38 într-un parc din orașul Târgu-Jiu, România, sub forma unei construcții monumentale de aproximativ 30 m. înălțime, constituită din 18 module de oțel, două dintre module – primul și ultimul – fiind incomplete. Ea poate fi privită ca o „coloană a unui templu", ca „susținând cerul", ca un „fragment de infinit". Este un obiect *monoton*, nu numai pentru că emană o anumită muzicalitate elementară prin „geometria sa ritmizată" (reamintesc: monoton însemna inițial „un singur sunet", deci termenul avea în vedere domeniul auditiv), ci și pentru că acest termen poate fi extins, în lipsa unui echivalent exact, și pentru artele vizuale.

Alte aplicații conexe ale acestei idei se pot regăsi în arta picturală esențializată din primele decenii ale secolului al XX-lea a lui Piet Mondrian („neoplasticism") sau Kasimir Malewitsch („suprematism"), ca și în pictura, sculptura, arta cinetică și arta obiectuală americană minimală de după cel de-al doilea război mondial, gândite ca o reacție la expresionismul abstract (reprezentat prin Mark Tobey, Adolph Gottlieb, Arshile Gorky, Clyfford Still, Willem de Kooning, Franz Kline, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Jackson Pollock: „action painting", ei înșiși semnificând o reacție la suprarealism), dar și împotriva constructivismului, a „picturii concrete" sau a stilului Bauhaus,

între mulți alții și cu mari diferențe, la Joseph Albers, Alexander Calder, Ellsworth Kelly, Donald Judd, Jasper Johns, Robert Motherwell, Sol LeWitt, Dan Flavin, Frank Stella, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt. Această orientare a radiat mai târziu și în Europa, între alții la Ives Klein (pictura monocromă), Pierre Soulages, Lucio Fontana, Hans Hartung, Richard Paul Lohse. După 1965, noul curent *Op-Art* prezintă o monotonie vizuală extremă, decorativă, generând uneori iluzii optice (la Bridget Riley, Richard Anuszkiewicz, Victor Vasarely, Yvaral). În arhitectură se poate vorbi despre un minimalism după 1980, dar premise existaseră deja la Frank Lloyd Wright în jurul anilor 1900 sau în stilul Bauhaus, continuat apoi de Mies van der Rohe și Luis Ramiro Barragán Morfín. După cum se vede, ideea unei „monotonii vizuale" este bine reprezentată în arta plastică a secolului al XX-lea. Un corespondent muzical exact al monumentului unic al lui Brâncuși sau al artiștilor plastici menționați mai sus nu a existat mult timp și pare destul de greu de imaginat. Dar există muzică de tot felul.

A doua sursă este reprezentată de ideea „muzicii atemporale", deja menționată. Voi prelua câteva formulări din textul publicat în 1979 [Georgescu 1979]. (Ar trebui menționate și alte contribuții în acest domeniu, cum ar fi cartea lui Eva-Maria Houben [Houben 1992], care adoptă însă un cu totul alt punct de vedere). „Muzica atemporală" nu este numai o metaforă, deoarece orice *Adagio* expresiv ne poate face să „uităm" timpul în mod metaforic, ci reprezintă *efectul psihologic concret al anumitor procedee muzicale*, efect care poate fi explicat prin psihologia temporală a lui Jean Piaget [Piaget 1961] și Paul Fraisse [Fraisse 1967].

> (NB Toate referințele la *timp* din acest text subînțeleg *timpul subiectiv* sau „le temps vecu" în sensul lui Jean Piaget, Paul Fraisse, Henry Bergson, Eugène Minkowski [Bergson 1911] [Minkowski 1933] [Piaget 1961] [Fraisse 1967]).

Din perspectiva arhetipală, am vorbit puțin mai târziu despre un *principiu iterativ* de construcție al formei, spre deosebire de un *principiu progresiv* de construcție [Georgescu 1985]. Între *principiul iterativ* de construcție al formei, „muzica

atemporală” și „monotonia arhetipală” există o strânsă legătură, primul punând accentul pe structura muzicală, celelalte două pe efectul lor psihologic, ultimul având și o conotație pe plan estetic. *Principiul iterativ* poate fi recunoscut, de exemplu, în muzica tradițională africană sau în cea a orientului îndepărtat, dar și în muzica tradițională europeană, precum și, ocazional, în unele compoziții ale lui Igor Stravinsky, Béla Bartók, György Ligeti, Aurel Stroe, Arvo Pärt, Andrjez Panufnik, Zygmunt Krauze, mai ales însă în muzica minimal repetitivă americană și în „ecourile” ei europene (în special în lucrări de La Monte Young, Terry Riley, Philip Glas, Steve Reich, Frederic Rzewski, John Adams, Michael Nyman, Luc Ferrari, Sylvain Chauveau, Wim Mertens, Arvo Pärt, Peter Michael Hamel, Hans Otte, Louis Andriessen). Denumirea de *minimal music* a fost propusă la începutul anilor 1960 de către Michael Nyman, fiind gândită ca o preluare a termenului *minimal art* din domeniul artelor plasctice. Erik Satie, Charles Ives, John Cage și Morton Feldman pot fi considerați predecesori ai acestei idei, fiecare în felul său.

> Dar elemente iterative parțiale se pot găsi izolat în aproape orice muzică (la Perotinus, Schütz, Vivaldi, Beethoven, Wagner, Debussy, Ravel, Orff, Messiaen etc.) ca și în genuri muzicale de tip *U-Musik* foarte diferite (muzică ambientală, disco, *Tangerine Dream,* Klaus Schulze, *Kraftwerk, Minimal Techno, Minimal Electro, Minimal Wave, Post-Punk, New Wave, Electro-Pop, Industrial, EBM, Gothic, Synth-Pop, Dark Electro, Psychedelic Rock, Black Metal* etc.)
>
> În acest sens, Alain Daniélou se referă la „transa mistică a muzicilor sacre orientale” și arată că anumite grupări sonore melodice şi ritmice sunt utilizate pentru a provoca stări de transă la dervișii iranieni, în muzica africană sau cea a unor popoare din India și Indonezia [Daniélou 1967:92]. Acest efect este comun în ultimul deceniu și muzicii *pop, rock, underground*, etc., toate acestea inspirându-se, direct sau indirect, din muzica repetitivă americană. Tot Alain Daniélou afirmă că această orientare reprezintă o „întoarcere a unei întregi civilizații către o altă scară de valori”, către participarea

> la „o lume invizibilă, dar reală”, cea a inconștientului [Daniélou 1970:16]. Dar inconștientul nu se manifestă doar în muzica orientată spre transă, ci în orice fel de muzică și, conform Jung, în orice manifestare artistică; numai că, aici, el *refuză din principiu orice control conștient*.

Percepția empirică a timpului în general este indisolubil legată de fenomenul de *schimbare*: într-o lume imaginară în care nu au loc schimbări la nivelul materiei, nici timpul nu ar putea exista. Poziționarea pe o „axă temporală” a acestor schimbări percepute, ne permite să păstrăm o anumită ordine între *obiectele schimbate*, adică devenite *obiecte diferite* între ele, „axă temporală” orientată univoc de la trecut spre viitor, și ne oferă apoi posibilitatea de a măsura duratele lor cât și duratele distanțelor în timp dintre ele. Aceste două operații (*ordonarea* și *măsurarea* în timp) corespund unor proprietăți psihologice înnăscute. Cu datele rezultate se pot efectua apoi operații mai mult sau mai puțin complexe, operațiile considerând aceste date temporale „în afara timpului” [Fraisse 1967].

Percepția formei muzicale este un mod specific de percepție a timpului, și ea este dominată de o componentă subiectivă esențială. Dar percepția *ordinei obiectelor* și a *duratelor* lor rămâne un proces obiectiv, care funcționează similar și în muzică: Distingem spontan între teme, motive, variante sau idei coloristice, obiecte sonore etc. *diferite*, le „aranjăm în timp” într-o formă muzicală, „măsurăm” durata lor, distanțele dintre ele, și percepem astfel proporția dintre aceste segmente, ca și „operațiile compoziționale” efectuate cu ele. Cu aceasta, ne „orientăm” în timpul muzical respectiv.

> „A te pierde” – *în spațiu* (într-o pădure, într-un oraș, într-un pustiu, pe mare), sau *în timp* (în muzică) – reprezintă șansa de a depăși experiența normală de zi cu zi; înseamnă a experimenta cu incertitudinea, nedefinirea, ambiguitatea, a le permite existența, a le contempla, deci *a renunța la o evaluare analitică a celor percepute*. Aceasta este și lumea simbolurilor, a religiei, a esoterismului. A te pierde în viața de zi cu zi poate fi foarte neplăcut și privit exclusiv negativ; dar „a te pierde

> în artă" este cu totul altceva. Eu consider această experiență ca fiind o *componentă esențială a contemplației estetice.*

Pentru a transmite sentimentul „rătăcirii în timp", muzica ar trebui să nu ofere niciun punct important de reper pentru o „orientare temporală", și ar trebui să renunțe la schimbări, deci la dezvoltare și dramaturgie. Sau – și mai interesant – să ofere asemenea puncte de orientare, dar numai pentru a „se juca" cu ele în așa fel, încât ele să fie înșelătoare, iluzorii. Principalul lucru este să nu fie posibil să se construiască o „perspectivă temporală" corectă.

> Desigur că există în mod normal tendința spontană a fiecăruia de a-și construi o *structură temporală*, de a se baza întotdeauna pe o anumită „perspectivă în timp", și acest reflex va funcționa și la audiția unei „muzici atemporale": se va căuta schimbarea, noutatea, pregnanța, distractivul, „anecdotica". Numai că în acest caz, reflexul nu va putea fi satisfăcut. Perseverența străduaniei de a se „orienta temporal" în forma unei „muzici atemporale" nu poate conduce decât la o frustrare, la impresia menționată de neinteresant, plictisitor, fără valoare; alte asemenea judecăți eronate se referă la o „reducție", o „pierdere a sintaxei", a „structurii narative" a muzicii, la o „valorificare a vidului", la ceva „infantil și psihotic". De fapt, aceste judecăți sunt în cea mai mare parte corecte, doar încărcătura lor negativă este îndoielnică. Numai prin acceptarea faptului că această „muzică atemporală*" funcționează cu totul altfel* decât o muzică „normală" va fi posibilă receptarea ei corectă, înțelegerea și perceperea dimensiunii ei contemplative.

Am descris deja aici câteva principii esențiale ale unei „muzici atemporale". Proprietățile structurale ale acestei muzici, în detaliile căreia nu pot intra aici, includ între altele: repetări de tot felul (de exemplu, multiplicarea unei idei ca un ecou, sau repetări cu schimbări abia perceptibile în sens aditiv sau substractiv, sau prin jocul unor accente variabile), sunete cu o lungă durată (ca și forme muzicale nedefinit extinse), mișcarea foarte lentă, continuum-ul muzical, deci o expresivitate,

densitate sau coloristică muzicală constante, armonia statică, evitarea tensiunii, existența simultană a unor „scări temporale" diferite, „dislocarea fazelor" prin suprapuneri diferite, „flexibilitate sintactică" sau „sintaxă polivalentă" („libertatea" unor structuri de a se cupla diferit, imprevizibil [Georgescu 1985]), „detașarea de context" (evenimentele muzicale sunt independente, nu sunt „legate" între ele, ci doar „înșirate" unul după altul) etc. După cum se vede, o anumită diferențiere între obiectele muzicale este menționată aici uneori, scopul ei fiind însă, așa cum am spus, nu acela de *a ajuta la o orientare*, ci de *a o deruta*.

> În contextul „monotoniei arhetipale *repetitive*" sau la granița între aceasta și o muzică „normală" se pot repeta multe elemente muzicale: sunete izolate, ritmuri, o serie de cadențe armonice, tema unor variațiuni sau a unei *passacaglia*, un *ostinato*, o serie de 12 sunete (dar dacă Webern poate fi considerat monoton, Alban Berg în niciun caz). Un caz special de „monotonie *non-repetitivă*" este reprezentat de o muzică foarte rarefiată, cum ar fi aceea a lui Earle Brown sau Morton Feldman, între evenimentele căreia nu se pot stabili relații, pentru că ele sunt prea îndepărtate unul de altul. Cum am mai afirmat, noțiunea de monotonie este deci relativă și nu se poate preciza exact când poate fi ea aplicată.

Psihologic, este vorba de *distorsiunea sistematică a percepției timpului*, distorsiune care se bazează pe o *perturbare a percepției secvenței evenimentelor* sau a *topologiei temporale* (dacă obiectele care se succed sunt identice, ele nu pot fi clasificate, deoarece pentru a le orândui, trebuie să fie memorate, și pentru aceasta, ele trebuie să fie deosebite unul față de celălalt: nu *memoria* este solicitată aici, ci *uitarea*), precum și pe o *perturbare a capacității de măsurare a duratei* (deoarece nu există puncte de sprijin diferite, clare, între care să poată fi măsurată o perioadă de timp, sau pentru că sunt folosite durate prea lungi, practic ne-măsurabile).

> Asemănările cu un labirint sunt evidente: o astfel de muzică se bazează pe un „timp labirintic", cu „intrare" și „ieșire" arbitrare, un labirint în care cineva se pierde, deoarece construcția respectivă nu permite intenționat

orientarea. Cu toate acestea, un labirint este gândit ca „o enigmă de rezolvat", în timp ce „muzica atemporală" funcționează tocmai doar atunci când cineva renunță complet la căutarea „soluției". Deoarece *starea de așteptare* – o experiență tipic temporală, care este manipulată atât de subtil și consecvent într-o formă cum ar fi aceea de sonată clasică – este contrariată sistematic în cazul „muzicii atemporale".

Se pot aminti două situații extreme în cazul acestei muzici: o muzică monotonă, deoarece repetă întotdeauna ceva (este „prea săracă"), sau o muzică monotonă, deoarece aduce permanent, haotic, ceva nou (este „prea bogată"); adică, bazate pe *redundanță* informațională maximă sau pe *entropie* maximă, situații care converg din punct de vedere al efectului psihic în același punct. În ambele cazuri, audiția logică, analitică, nu poate funcționa, ea este *subsolicitată*, respectiv *suprasolicitată*. Dar unui ascultător (ideal) care nu mai așteaptă nimic distractiv, pentru că oricum primește întotdeauna doar informații monotone, i se deschide perspectiva formării unei sensibilități cu totul noi față de detalii extrem de subtile, față de cele mai mici variații, care sunt în mod normal neglijate la audiție. Aceasta înseamnă în primul rând *o concentrare mai intensă și o rafinare a atenției*, o scădere a pragului sub care informațiile sunt considerate relevante. Deci nu este neapărat vorba de o anulare totală a noilor informații, ci mai degrabă de un mod diferit, special, de „gestionare" a acestora. „Muzica atemporală" este exact opusul „muzicii anecdotice", în care sunt preferate permanent doar informații pronunțate, evidente, relativ grosolane. Dar, alături de *rafinarea atenției*, efectul principal al unei muzici monotone este *provocarea stării de meditație*.

S-ar părea că *atemporalitatea* este o pură problemă de sintaxă muzicală, deoarece ea privește un mod special de „existență în timp" al muzicii. În realitate, materialul muzical propriu-zis nu este mai puțin important: el trebuie „să se supună" principiilor monotoniei (deci să prezinte, de exemplu, relativ puține „noutăți"), dar și să aibă, pe cât posibil, un caracter „neutru", care să permită o *sintaxă flexibilă*, să nu „conducă undeva anume". Nu întâmplător, compozitorii minimaliști americani au apelat inițial cu precădere la structuri muzicale elementare. Nu orice material muzical poate fi

„suportat” în contextul monotoniei; uneori, în loc să incite la meditație, efectul acesteia poate fi pur și simplu enervant. Deci, muzica monotonă nu înseamnă *orice fel de combinație de sunete repetate mecanic*, ci ea necesită, la fel ca orice fel de muzică, sensibilitate, „inspirație”, „talent”.

Dar ar mai fi multe de spus cu privire la ideea trăirii *atemporalității* prin muzică. Dacă audiția unei „muzici anecdotice” urmărește pasiv desfășurarea ei narativă, eventual o secondează analitic, audiția unei „muzici atemporale”, unde nu este nimic de urmărit sau de analizat, stimulează, activează în auditor, la un alt nivel, *gândurile proprii, o meditație asupra unor teme mai profunde*. Pe de o parte, este mai dificil decât s-ar crede a renunța la „audiția analitică”, ecoul indirect al unui *Weltanschauung* occidental solid înrădăcinat nu numai în Europa; pe de alta, nu se tinde în cazul „monotoniei arhetipale” spre o „risipire”, „abolire a rațiunii”, asemănătoare cu efectul drogurilor, iar tangențele cu starea de transă sau cu cea hipnotică, uneori dorite și provocate de această muzică, nu îi sunt în sine specifice, mai bine zis, nu acționează în exclusivitate. Esențială este aici mai ales *concentrarea asupra unui singur moment prin care se recunoaște Totalitatea,* asemănătoare trăirilor în Yoga, un fel de „încercare de a contacta Eternitatea”. Pot exista aici cele mai diferite concepții; părerea mea a fost întotdeauna aceea ca *funcția majoră a muzicii este tocmai aceea de a comunica, a sugera, a implica Eternitatea.* Această intenție o văd eu în substratul „monotoniei arhetipale” și astfel se explică importanța pe care o acord acestei idei.

O comparație pe plan simbolic cu trei importante mituri tipic europene relevă sensul *renunțării* fie la „goana după noutăți”, la căutarea unor „obiecte concrete”, fie la șansa suprimării acestor acțiuni, respectiv la ratarea acestei șanse.

Într-unul din aceste mituri, Faust încheie un contract cu Mefisto, deci cu Diavolul, care îi alimentează interesul său nelimitat pentru o cunoaștere mai ales pe plan

științific cu trăiri nesemnificative, în schimbul sufletului său; în momentul în care Faust ar renunța la căutarea acestor noutăți permanente, Mefisto ar fi „învins" și contractul anulat. Deoarece noțiunea de timp este legată de noțiunea de schimbare, de noutate, a renunța la ele înseamnă a accepta permanența prezentului, „atemporalitatea", cu alte cuvinte: Eternitatea. Dar, în mitul clasic faustic (nu și în drama lui Goethe, care se încheie cu un *happy end* conform epocii), Faust nu poate renunța la setea de noutate permanentă și ajunge astfel, conform contractului cu Mefisto, în infern. Deci, „atemporalitatea" ar fi reprezentat „salvarea sufletului lui Faust".

În alt mit, cel al lui Don Juan, trăirea noutăților permanente are loc pe plan erotic. Multe interpretări văd aici tot o sete de cunoaștere, exprimată doar metaforic astfel. Don Juan vine în contact cu Eternitatea în momentul în care el are contact cu Moartea prin statuia comandorului (comptorului), contact pe care el îl ia însă în derâdere. Ar fi fost o ocazie pentru el de a renunța la modul său de viață superficial, ocazie pe care el o respinge, ajungând astfel, ca și Faust, în infern. Atât lui Faust cât și lui Don Juan li s-a oferit șansa de a părăsi „goana după noutate", de a trăi atemporalitatea, dar ei nu sunt capabili să înțeleagă asta în slăbiciunea lor morală. *Într-adevăr, trăirea atemporalității implică o anumită disciplină, tărie morală, aceea de a renunța la nimicuri, la „anecdote".*

Tot o asemenea slăbiciunea împiedică, în cel de al treilea mit clasic, împlinirea dorinței lui Orfeu de a o readuce pe Euridice la viață. El „coborâse în infern" și reușise să convingă în acest sens pe Pluton, deci *reușise să învingă moartea.* Dar el nu își poate stăpâni impulsul de a o privi pe Euridice, înainte ca părăsirea infernului, a „regatului morții", să se încheie. El „privește înapoi", *voind ceva concret, palpabil, într-o lume în care există doar umbre, iluzii.* Prin această slăbiciune omenească, el se va întoarce singur în

> lumea obișnuită, deoarece nu a fost capabil să înțeleagă legile lumii „de dincolo”, o lume în afara *obiectualității*, a timpului. Cu nimic altfel decât Faust sau Don Juan, Orfeu vrea *să vadă*, *să cunoască* ceva ce nu se poate vedea sau cunoaște. Singurătatea la care s-a condamnat singur este tot o formă a infernului.
>
> În toate aceste trei cazuri este vorba de o *înfrângere.* Cu alt prilej am afirmat că asemenea înfrângeri reprezintă ceva omenesc, normal. O asemenea luptă o pierdem fiecare dintre noi în fiecare zi, doar că în aceste trei mituri, ea a atins dimensiuni Sublime, pentru că aici înțelegem pe deplin că este vorba de *a pierde în lupta cu recunoașterea Eternității*.

A treia sursă în percepția „monotoniei arhetipale” provine din domeniul psihologiei analitice, respectiv din teoria lui Carl Gustav Jung referitoare la arhetipurile subconștientului colectiv. Nu este vorba în acest caz de anumite arhetipuri concrete, cât mai ales de un anumit punct de vedere, care „vede” în spatele simțirilor și acțiunilor omenești un ecou al unor modele psihice preformate, al unor *arhetipuri*.

> Din această vastă tematică nu voi (re)aminti aici decât câteva idei. Jung consideră arhetipurile (un concept central al psihologiei sale analitice, arhetipuri numite inițial de el „dominante ale subconștientului colectiv” [Jacobi 1999: 48]) ca pe un *dat psihologic originar comun,* care își datorează existența acumulării a numeroase experiențe psihologice repetate în mod constant [Jung 1965: 434]. Deoarece toate datele psihice sunt preformate, funcțiile lor separate sunt, de asemenea, preformate, în special cele care derivă direct din disponibilitatea Subconștientului, între care, mai presus de toate, imaginația creatoare [conform lui Jung 1990: 1,9,78-79,124] și, implicit, arta. Extrapolarea termenului de *arhetip* din contextul psihologiei analitice a lui C. G. Jung în lumea sunetelor se bazează pe o *proiecție* [Samuels ... 1991: 265] și se justifică atât prin prezența unui substrat inconștient în orice comunicare,

inclusiv cea muzicală (împreună cu stratul conștient, intenționat), cât și prin corespondența existentă în general între procesele psihice și caracterele fundamentale ale lumii fizice, inclusiv fizico-acustice. Muzica exprimă experiențele umane, care reprezintă la rândul lor o reflectare a contactului omului cu lumea fizică, indiferent dacă acest lucru este dorit de compozitor sau nu. De exemplu, nașterea și moartea, maturizarea și dezvoltarea interioară corespunzătoare, aspectele logice, structurate sau capricioase, incontrolabile, latura socială, convențională, precum și cea intimă, „ascunsă" a personalității umane etc. sunt *dimensiuni arhetipale*, care afectează atât viața umană cât și produsele ei artistice. Această exprimare, reflectare, se realizează prin *arhetipuri muzicale*, care reprezintă nucleul natural, general, anistoric, etern al muzicii, artă care este de obicei privită doar sub aspectul ei cultural, particular, istoric, relativ. Deci, elemente fizico-acustice concrete (sunete, scări, ritmuri) nu pot fi considerate arhetipuri muzicale decât dacă ele au o tangență cu viața omului, sunt structurate de el în acest sens. Arhetipurile muzicale nu au nici-o legătură cu semantica, estetica sau etica, ele preced aceste moduri specifice de a le considera. Reprezentarea, adică *expresia muzicală concretă* a unui arhetip, se face prin *componente arhetipale* (corespunde la ceea ce Jung numește „forme arhetipale de reprezentare"). Există accepțiuni foarte diferite ale acestei idei [Georgescu 1984, 1985, 1986, 1987, 2001, 2006, 2015, 2020] [Nemescu 1990, 1992] [Dediu 1995, 2000] [Anghel 1996, 1997, 2018] [Duțică 2016]. O listă a arhetipurilor nu poate fi decât incompletă; enumerarea exemplificativă de mai jos cuprinde atât arhetipuri propuse de Jung, cât și arhetipuri muzicale, unificate printr-o terminologie latină, eventual grupate conform sensului lor: *Persona–Ombra, Mater–Patris, Senex sapiens, Animus–Anima–Androgynus–Puer, Duplex nativitas, Initium–Centrum–Finis, Crescere–Planum–Descrescere, Culmen–Vallis, Maximum–Minimum,*

Ascensio–Descensio, Jubilatio, Peroratio finalis, Oniros, Transfiguro, Apotheose, Hiatus, Transitio, Flexus etc.

Evident, teoria arhetipurilor muzicale nu are decât o legătură foarte vagă cu noțiunea de monotonie: este vorba, așa cum am precizat deja, doar de un fel specific de a o privi, de a o înțelege, explica, de sensul ei și de ecourile ei în plan psihologic.

În fine, a patra sursă cu privire la ideea monotoniei este reprezentată de perspectiva mai largă, globală, asupra unei anumite muzici, și anume, asupra muzicii românești, perspectivă obținută mai ales după 1992 datorită lucrului sistematic pentru enciclopediile KdG (*Komponisten der Gegenwart*) și MGG (*Musik in Geschichte und Gegenwart*). Într-un prim studiu din 1996, urmat de altele [Georgescu 1996, 2013, 2018], am încercat să descriu patru tendințe în muzica contemporană românească: *o tendință liric-contemplativă* (noțiuni cheie: poezie, reverie, idilism, variații subtile, nuanțe rafinate), *o tendință structuralist-constructivistă* (noțiuni cheie: modernitate agresivă, interes pentru materialul muzical și structuri compoziționale, pentru relații matematice între tonuri și durate), *o tendință arhetipal-reflexivă* (noțiuni cheie: interes pentru dimensiunea obiectivă, neutră, impersonală a muzicii, ipotetic comună pentru întreaga umanitate, pentru substratul ei psihologic), și *o tendință ludico-parodistică* (noțiuni cheie: exhibiționism, neo-dadaism, suprarealism, dorința a exagera, „a face circ” sau a ridiculiza). Aceste tendințe sunt toate la fel de importante pentru cultura românească și sunt independente de orientarea academică sau modernistă, precum și de stilul concret al unui compozitor. Ele nu se regăsesc doar în muzică sau doar în muzica românească; pe de altă parte, niciun compozitor nu poate fi definit printr-o singură dimensiune. Este vorba deci mai mult de o simplă încercare de a privi „peste” contribuțiile personale ale compozitorilor și de a căuta, în substratul diversității poate unice a muzicii românești contemporane, unele date, trăsături comune generatoare, care dirijează această diversitate. Această perspectivă are tangențe cu punctul de vedere arhetipal menționat mai sus. Fiecare dintre cele patru tendințe menționate poate cunoaște forme proprii de narativitate, dar și de monotonie.

Monotonia a jucat întotdeauna un rol important mai ales în istoria muzicilor tradiționale. Sugestii ale muzicii asiatice, în specia a celei hinduse sau indoneziene, ca și poliritmica africană, alături de influențe ale Școlii de la Nôtre-Dame din secolele XII-XIII sau din *Free-Jazz* sau *Psychedelic Rock* au jucat rolul decisiv în muzica minimal-repetitivă americană. Fără a fi percepută sau teoretizată în mod specific, o anumită „monotonie arhetipală" este comună muzicii tradiționale românești (folclorice și religioase) ca și a celei culte. Dar nici pe departe numai aici. Pentru că acest lucru trebuie din nou subliniat: la fel ca toate procesele arhetipale, „monotonia arhetipală" nu este de fapt o invenție sau descoperire nouă sau existentă doar într-o anumită zonă geografică, ci este vorba mai ales de reamintirea unei vechi funcții universale a muzicii.

> Am menționat mai sus o serie de nume ale unor compozitori din diferite epoci și regiuni implicați în definirea unei „monotonii arhetipale"; preiau și completez această listă, cu autori orânduiți cronologic (este vorba în cele mai multe cazuri, mai ales în cazul compozitorilor dinainte de 1940, de o *monotonie parțială, relativă*), cu intenția de a documenta extensia în timp a acestei idei în muzica europeană cultă: Perotinus (1150?-1200?), Heinrich Schütz (1585-1672), Antonio Vivaldi (1678-1741), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Richard Wagner (1813-1883), Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925), Charles Ives (1874-1954), Maurice Ravel (1875-1937), Béla Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Carl Orff (1895-1982), Olivier Messiaen (1908-1992), John Cage (1912-1992), Andrjez Panufnik (1914-1991), György Ligeti (1923-2006), Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Luc Ferrari (1929-2005), La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936), Philip Glass (1937), Zygmunt Krauze (1938), Frederic Rzewski (1938), Louis Andriessen (1939), John Adams (1947).

În muzica tradițională românească (folclor) găsim nenumărate forme de existență a „monotoniei arhetipale". Este vorba mai ales de o *monotonie parțială*, ca în cazul unor rituale

(cum ar fi *ritualul funebru: cântecul zorilor, al bradului, bocetul*, dar și în *ritualele de primăvară* sau *de iarnă*, ca în cazul ritualului *Toconelele* sau, mai ales, în cazul *colindelor*), unde pseudo-strofe sau refrene de obicei scurte se repetă cu variațiuni minime. Un caz special îl reprezintă *semnalele de bucium* (unde repetiția unor celule melodice de 2/3/4 sunete este esențială, reprezentând procedeul principal al unei secțiuni centrale repetitive caracteristice, încadrată între formule introductive sau concluzive standard, pentru fiecare dintre cele trei zone: vest, sud-est, nord) sau *doina* (în forma căreia repetarea unor formule melodice ornamentale este de asemenea definitorie), dar și în obiceiul *hăulitului*. Atât *semnalele de bucium* cât și *doina* au o formă liberă, improvizatorică. Poate însă că *muzica de joc* este genul folcloric ce nu poate fi conceput fără repetiții, în special în zona carpatică, dar și în Maramureș sau în Câmpia Dunării (regiune în care, în contextul ciclic, deci de asemenea repetitiv, al *Călușului*, a existat și o funcție magică). În această muzică de joc se repetă, exact sau cu variațiuni minime, alături de fundalul ritmic monoton al acompaniamentului, celule, motive, fraze, sau doar fragmente ale acestora, de exemplu formule melodice finale.

În arta muzicală cultă românească modernă „monotonia arhetipală” este prezentă în forme specifice la Aurel Stroe: *Arcade* (1962), *Laude* (1966), Cornel Cezar: *Aum* (1965), Anatol Vieru: *Museum music* (1968), Ștefan Niculescu: *Aforisme de Heraclit* (1968-69), Octavian Nemescu: *Concetric* (1969), Mihai Moldovan: *Cantemiriana* (1976), Horațiu Rădulescu: *The Quest* (1996), Costin Miereanu: *Finis-Terre* (2011), Mihnea Brumariu: *Duo for two violas* (2013), ocazional și la Doina Rotaru: *Clocks* (2007) sau la Liana Alexandra, Irinel Anghel, Mihaela Vosganian, Gabriel Mălăncioiu etc. Ea este legată fie de muzica americană minimal-repetitivă, fie de o apropiere de muzica tradițională (ceea ce ne poate aminti pe Stravinski, Bartók, Messiaen), fie de mixturi stilistice diverse de tip *cross over*, care includ și sugestii sau contacte cu alte genuri muzicale. Cu unele excepții, este vorba și aici mai ales de o *monotonie parțială*, adesea cu caracter introductiv, sub forma unui fragment sau ca un fel de acompaniament. Dar lista

compozițiilor care au o tangență cu „monotonia arhetipală” este foarte lungă și, prin extinderea noțiunii de *monotonie parțială*, devine practic infinită. Am citat mai sus cu titlu exemplificativ doar câte o lucrare pentru fiecare compozitor, desigur însă că se pot găsi numeroase alte exemple pentru fiecare dintre ei, după cum se pot găsi și alți compozitori care ar trebui citați.

> După cum am arătat, în cazul meu, ideea *atemporalității* și a „monotoniei arhetipale”, deci și teoretizarea lor, inclusiv terminologia adecvată, pleacă de la experiența compozițională proprie. Este deci normal ca această idee să fie prezentă, sub diferite forme, în multe lucrări ale mele, mai vechi sau mai noi, de fapt, aproape în fiecare dintre ele. Poate că în modul cel mai pregnant în ciclul denumit ca atare *Atemporal Studies* (*Corona Borealis*, 1980, *Aequillibrium*, 1982, *Crystal Silence,* 1987 etc.) dar și în piese mai vechi sau mai noi cum ar fi *Jocuri Festive* (1965) și în tot ciclul *Jocuri*, în *Eight Static Pieces for Piano and Tape* (1968), în *Model Mioritic* (1970) și în tot ciclul *Modele*, în primele două simfonii (1975, 1980), în cvartetele de coarde, mai ales în cvartetul nr. 1 *Composition with Red, Yellow and Blue* (1980) sau nr. 10 *In Perpetuum* (2007), înfine, în piese izolate ca *Studie zu Columna Infinita* (2008) etc. dar și în filme cum ar fi *Silver-Gold Monotony* (2019) sau *Odenwald 1-2-3-4* (2020).

Unele dintre compozițiile amintite, începând cu Aurel Stroe, au tangențe evidente cu sculptura monumentală a lui Constantin Brâncuși, *Columna Infinită*. Ele se caracterizează printr-un design compozițional relativ simplu și evitarea oricăror efecte străine, adică prin concentrarea extremă a procedurilor compoziționale (ceea ce nu exclude nuanțele fine sau numeroasele variații), prin unele elemente repetitive, printr-o „culoare expresivă” constantă. La fel ca și sculptura lui Brâncuși, multe lucrări au o *monostructură macrocelulară* bazată pe repetarea unei idei sau a unei alternanțe simple de idei; ele se deosebesc însă de cele mai multe ori de aceasta, deoarece este vorba rareori de lucrări pur minimal repetitive. Apropierea lor de Brâncuși se datorează, în cele din urmă, unei

anumite „înrudiri arhetipale”, care traversează granițele dintre arte.

> Adesea nu poate fi vorba de o muzică obișnuită: majoritatea lucrărilor compozitorilor enumerați mai sus renunță radical la ceea ce se numește de obicei temă, motiv, frază, structură ierarhică în general, sau dezvoltare, dramaturgie, iar forma lor arhitecturală, limitată în timp sau nu, cu partitură sau nu, nu are de multe ori un început sau un sfârșit definit din perspectiva dezvoltării structurilor: muzica ar putea continua și dincolo de limitele prevăzute de compozitor. Impresia generală a multor compoziții monotone este aceea a unui „mecanism” care funcționează necontenit conform anumitor reguli stricte, „mecanism” relativ simplu, dar suficient de complex încât să poată fi perceput doar în momente trecătoare. Majoritatea pieselor nu sunt agresiv moderniste, dar în niciun caz tradiționaliste; ar fi destul de dificil să se găsească asemănări cu stiluri sau curente muzicale contemporane. În contextul (respectiv, în cadrul) muzicilor post-seriale, aleatorice, improvizatorice, al teatrului instrumental, al muzicii spectrale etc. sau al post-modernismului, „monotonia arhetipală” pare a fi o insulă izolată.

Între monotonia ultra-radicală, de graniță, a lui La Monte Young, și muzica „normală”, există deci o zonă specială în care monotonia

(1) evită în mod sistematic orice „anecdote” literare sau muzicale, noutățile informaționale pregnante, precum și *dezvoltarea* și *dramaturgia* (cel puțin, în formele lor perceptibile, deoarece o evoluție poate fi atât de lentă, încât să nu mai fie percepută),

(2) renunță la grotesc, parodie, ironie, și le preferă simplitatea abstractă și puritatea,

(3) preferă ideile simple (formule melodice, ritmuri, armonii), clare, „clasice”, „neutre”,

(4) se bazează pe principiul de construcție *iterativ* (opus celui *progresiv*),

(5) preferă, mai mult decât repetarea mecanică a unui motiv, alternarea a două sau mai multe idei,

(6) expune totul permanent variat, mai ales prin variațiuni minime, abia perceptibile,

(7) preferă adesea duratele lungi, *tempo*-ul extrem de lent (caz în care muzica poate fi și non-repetitivă), liniștea, latura contemplativă,

(8) tinde în mod deliberat către un *caracter obsesiv*, eventual hipnotic, către transă,

(9) eventualele segmente de formă sunt omogene, „plate" și se juxtapun liber, fără a fi legate cauzal între ele; nu li se atribuie niciun rol special (de exemplu, introductiv sau concluziv, domină *flexibilitatea sintatică*,

(10) deziluzionează ascultătorul orientat, „fixat" pe căutarea unor structuri muzicale narative,

(11) nu este o procedură ocazională, ci reprezintă nucleul elaborat al unei muzici specifice,

(12) nu este divertisment ieftin, diletantic, tradiționalist, ci se desfășoară la nivelul artei contemporane.

Acestea sunt atributele unei „monotonii arhetipale" care pot fi considerate ca vizând o estetică proprie, o ***estetică a monotoniei*** [Georgescu 2007:125-143].

> Un ultim gând referitor la acest fenomen. Imaginația noastră nu poate pleca decât de la experiențe trăite real; dar acestea pot fi combinate apoi astfel, încât să rezulte ceva ce poate ajunge foarte departe de realitate. Tot experiența umană a dovedit repetat că orice idee rezultată dintr-o asemenea combinație imaginară, oricât de „trăsnită" ar fi ea, odată clar conturată, *va deveni cândva realitate*. Este cazul unor invenții neobișnuite, care păreau la început irealizabile sau inutile. Deci nu toate invențiile tehnice au corespuns unei *necesități practice imediate*, unele au părut gratuite, fiind valorificate mult mai târziu (zborul, comunicarea la mari distanțe, prezicerea vremii, privirea în adâncul oceanelor sau în lumea atomului, vizitarea lunii). De unde provin asemenea idei? S-ar putea spune că natura „ascunde" pur și simplu și o altă lume, o lume fantastică, pe care doar imaginația o dezvăluie mai întâi, înainte de a fi văzută de către toți.

Oricum, în comparație cu invențiile tehnice, cele artistice par a nu corespunde vreunei necesități, par a fi toate un fel de „joc pur”. Aceasta este însă doar o aparență, pentru că oamenii au tot felul de necesități. Imaginea Eternității, atât de bogat conotată în diferite religii, rămâne poate cel mai bun exemplu. Fiecare om trăiește experiența *timpului unidirecțional*, a ceva „ce nu se mai întoarce”, de aceea este evident că ideea *atemporalității*, sugerată prin monotonie, deci ideea „suspendării timpului”, acționează *împotriva* naturii, a realității, a bunului simț. Dar, ca și în multe alte cazuri, și această idee se bazează pe dorința și posibilitatea pe care o au oamenii *să-și imagineze ceva*, o anumită stare, și anume, una în care timpul, caracterul său fugitiv, să nu mai joace niciun rol. Asemenea exemple sunt concretizate în vechi dorințe și iluzii cum ar fi „tinerețea fără bătrânețe”, „viața de după moarte”, „călătoria în trecut”, „reîntoarcerea din infern”, învierea, reîncarnarea, paradisul, dreptatea. Unele dintre asemenea iluzii în domeniul temporal au plecat de la trăirea reală a caracterului ciclic al fazelor lunii sau al anotimpurilor, care includ „creșterea și descreșterea” satelitului terestru, respectiv „reîntoarcerea” anuală a soarelui, a primăverii, „renașterea” naturii. Recunoașterea *ciclicității*, implicit depășirea conceptului de timp linear, unidirecționat, este primul pas în imaginarea și acceptarea *atemporalității*. Deoarece nici acest construct – „atemporalitatea monotoniei” – nu este cu totul artificial, el pleacă tot de la o experiență reală, pe care însă o dezvoltă, o prelucrează apoi fantezist cu mijloacele artei respective, în acest caz, ale „muzicii atemporale”. *Această realizare pe plan artistic a unui vechi vis este tot o necesitate umană, „împlinește” iluzoriu o veche dorință omenească.* Sensul „monotoniei arhetipale”, ca și *perceperea atemporalității*, este acela de a „suspenda timpul”, de a „se sustrage schimbării”, deci și a „pierderii prezentului”, al caracterului fugitiv al vieții, *a se opri asupra unei unice clipe, în care se recunoaște Eternitatea,* a-i spune acestei clipe: „O, clipă, rămâi, ești atât de frumoasă!”

Bibliografie selectivă

Anghel, Irinel, *O posibilă teorie a creaţiei arhetipale*. În: Muzica, București, Nr.4-5/1996

Anghel, Irinel, *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX.* Editura Muzicală, Bucureşti 1997 (Reeditat: Eikon, Cluj-Napoca 2018)

Barrett, Cyril, *Op Art*, Köln, 1974 (London 1971)

Bergson, Henry, *Zeit und Freiheit*. In: Henry Bergson, Denken und schöpferisches Denken. Aufsätze und Vorträge. Frankfurt a. M. 1985

Brelét, Gisèle, *Le temps musical*. Paris 1949

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1973

Daniélou, Alain, *Traité de musicologie comparée*. Paris 1959

Daniélou, Alain, *Sémantique musicale*. Hermann, Paris 1967

Daniélou, Alain, *Magie et Musique Pop*. În: The World of Music, vol. XII, nr. 2/1970, Mainz

Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop şi ornament în creaţia muzicală.* Biblioteca UNMB 1995, manuscris

Dediu, Dan, *Aplicaţii ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră op. 33*.
În: George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa. 1995, Simpozionul Internaţional de Muzicologie „George Enescu", Editura Muzicală, Bucureşti 2000, p. 93-97

Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. Editura Muzicală, București 2016

Eliade, Mircea, *Myths, Dreams and Mysteries*. New-York 1957

Fraisse, Paul, *Psychologie du temps*. Paris 1967

Franz, Marie-Louise von-, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé, *Der Mensch und seine Symbole. Von C. G. Jung.* Solothurn, Düsseldorf 1993

Georgescu, Dan Corneliu, *Considérations sur une „musique atemporelle*". În: Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Tome XVI, București 1979, p. 35-42

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [II]. The Iterative Building Principle*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXII, Editura Academiei RSR, Bucureşti 1985, p. 49-5

Georgescu, Corneliu Dan, *Timpul muzical enescian*. Referat susținut la simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu", București, 5-8 septembrie 2007. Publicat inițial în Secolul 21 Luxemburg – o capitală în Europa, București 2008, p. 338-347 și în limba germană, sub titlul *Essays zu George Enescu. III. Enescus „Musikalische Zeit",* în: Studia Universitatis. Series Musica. Cluj-Napoca, 1/2008 p. 39-52 și republicat apoi de mai multe ori.

Georgescu, Corneliu Dan, *Considerații asupra unei „muzici atemporale". Introducere la o estetică a monotoniei.* În: Estetică muzicală. Un altfel de manual. București 2007, p.125-143

Ghyka, Matila C., *Estetica şi teoria artei*. Bucureşti 1981

Herzfeld, Gregor, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*. Franz Steiner Verlag, München 2007

Hillman, James, Archetypal Psychology. Spring, Dallas 1983

Houben, Eva-Maria, *Die Aufhebung der Zeit*. Stuttgart 1992

Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C. G. Jung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Olten 1971

Jung, Carl Gustav, *Bewußtes und Unbewußtes*. Fischer Bücherei, Frankfurt a.M., Hamburg 1957

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Librairie de l'Université, Georg & Cie, Genève 1963

Jung, Carl Gustav, *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972

Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique*. În: Aspects du drame contemporain, Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*. Buchet-Chastel, Paris 1971

Jung, Carl Gustav, *Archetypen*. DTV München 1990

Kramer Jonathan D., *Studies of Time and Music*. A Bibliography. În: Music Theory Spectrum 7, 1985, p. 72-106

Nemescu, Octavian, *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalităţile muzicale [II]*. În: Muzica, Bucureşti, Nr. 1/1990, p. 45-51

Nemescu, Octavian, *Despre naturalitatea, culturalitatea şi transculturalitatea sunetului.* În: *Arta* Bucureşti, 3/1990, p. 22-24

Nyman, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*. London 1974

Piaget, Jean, *Les mécanismes perceptifs*. Paris 1961

Piaget, Jean, *L'Èpistémologie des temps*. Paris 1966

Reich, Steve, *Writings about Music*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1974

Rossolato, Guy, *Répétitions*, In: Musique en Jeu, Paris, no. 9/1972

Samuels, Andrew, Shorter, Bani, Plaut, Fred, Samuels, *Jungscher Psychologie*. DTV, München 1991

Strobel, Wolfgang, *Klang–Trance–Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der psychotherapie*. In: Musiktherapeutische Umschau [MTU], Oldenburg, 9/1988, p. 119-139

Timmermann, Tonius, *Musikalische Strukturen und ihre psychische Wirkung*. Freies Musikzentrum/Eigenverlag, München 1983

Timmermann, Tonius, *C. G. Jung, die Musik und die Musiktherapie*, Reichert, Wiesbaden 2020

Warming, Patrici, *Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis*. În: Don Campbell [Ed.]: Music and Miracles. Quest Book, Weaton 1992, p. 230-241

(Am renunțat la expunerea listei adreselor din Internet a numeroaselor date legate de exemplele din artele plastice, muzica tradițională sau modernă citate în textul de mai sus, din motive de economie a spațiului).

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A study over musical archetypes (VIII)
„Archetypal Monotony" – an aesthetic principle

The *Monotony* is a notion often regarded to as being negative because the common search for entertainment, for the musical „anecdote" is, in this case, permanently frustrated. It is also a flexible notion, dependent, on one hand, on the cultural ken of the public and on the other hand displaying itself under an *absolute* or *relative* form, depending on the role to play. There is a tight connection between the *iterative construction principle,* the „timeless music" and the *monotony:* from the perspective, an illusion, of course, of the „time suspension", in the spotlight are the musical structure, its psychological effect (that can go up to a trance), and its meaning from the aesthetic point of view. In the case of *absolute monotony,* regarded as an intentional compositional technique, we have a „time wandering" similar to a labyrinth wander, through systematic distortion of the order and the time of events, thus a normal *time topology,* through the abolition of new, evolution of dramaturgy of the musical creation.
The current terrain for monotony is traditional music (African, Asian). In the Romanian traditional music, monotone repetitions define the *bucium* genre, *doina*, *hăulit*, dance music. Just like the Romanian modern music, this is about a *variational monotony,* a certain one that separates it from the American repetitive minimalism. Models of it in the arts or sculpture field one may find in Constantin Brâncuși as in *minimal art* or *op-art.*
The archetype perspective, inspired by the analytical psychology of Carl Gustav Jung, allows a thorough insight on this phenomenon, in which one can decipher the will to make the transient present time permanent, to find Eternity in the passing moment.

ANIVERSĂRI

Adrian Iorgulescu

Zaraze sonore şi tehnica ferestrei în *Concertele pentru flaut şi clarinet* de Adrian Iorgulescu

Diana Rotaru

„(...) povestea ei m-a emoționat întotdeauna nu prin ciudățenia ei nemaivăzută, *cât prin faptul că e adevărată*”[1]. Sunt cuvintele lui Mircea Cărtărescu, extrase din povestirea sa, *Zaraza*, publicată în 2004[2]. Scriitorul continuă:

[1] Sublinierea îmi aparține.

[2] Cărtărescu, Mircea, *Fata de la marginea vieții – povestiri alese*, Ed. Humanitas, Bucureşti 2014, p. 104; povestirea a apărut însă prima dată în volumul *De ce iubim femeile* (2004)

> Zaraza, mai precis Zarada, este un nume țigănesc tradițional. El înseamnă Minunata. Femeia foarte tânără ce-şi făcuse intrarea, în seara fatală la brațul unui ins oarecare dintr-un grup vesel, era într-adevăr țigancă, avea fața aspră, buzele ca de bărbat senzual şi părul atât de negru şi de lucios, încât de bună seamă că fusese dat cu pumni întregi de ulei de nucă. Purta o rochie verde praz, cercei baroc de strassuri şi pantofi de asemenea cu strassuri sclipitoare pe catarame[1].

Atât de detaliat şi de incitant e descrisă, încât Zaraza parcă se întrupează ca o hologramă înaintea noastră, parcă îi simțim parfumul printre norii de fum din localul Vulpea Roşie. Povestea continuă: unul din cei mai celebri dizeuri din epocă, Cristian Vasile, se îndrăgosteşte pasional de ea şi viceversa, compunând ulterior celebrul cântec care o imortalizează. Succesul cântecului stârneşte invidia rivalului său, Zavaidoc, care plăteşte un bandit să o omoare pe Zaraza. Înnebunit de durere, Cristian Vasile îi fură urna din crematoriu şi îi mănâncă cenuşa, linguriță cu linguriță, în fiecare seară timp de patru luni, într-un sinistru şi fascinant ritual erotico-tanatic, după care îşi toarnă terebentină pe gât şi îşi arde coardele vocale, dispărând astfel „cu totul", după spusele lui Cărtărescu, „şi din Bucureştiul real, şi din celălalt Bucureşti, fantomatic şi cețos, din memoria oamenilor"[2].

Cine nu a dispărut însă din memoria colectivă este Zaraza – cu toții ştim frânturi din povestea ei tragică, sau măcar de existența acestei femei a cărei frumusețe i-a fost deopotrivă fatală şi catalizator al unei piese şi al unei legende nemuritoare.

O poveste cu totul şi cu totul fascinantă – şi cu totul şi cu totul falsă.

În realitate personajul Zaraza nu a existat niciodată – lucru de care Cărtărescu, un maestru al realismului magic şi al manipulării rafinate a cititorului, este extrem de conştient când

[1] Cărtărescu, p. 104
[2] Cărtărescu, p. 111

afirmă exact contrariul. Cristian Vasile, care este în schimb un personaj real, şi-a înregistrat celebrul „hit" la Berlin în 1931, pe un text de Ion Pribeagu[1], dar varianta originală a cântecului datează din 1929 şi este creația lui Benjamín Alfonso Tagle Lara (1892 –1932), un celebru la vremea lui compozitor de tango-uri din Argentina. Iar „zaraza" este pur şi simplu o preluare directă a unui cuvânt din textul original, cu înțelesul mult mai prozaic de „bou"[2]. Textul original (în Lunfardo, un jargon argentinian) spune că un fermier vorbeşte cu animalul său în timp ce ară, plin de dor şi de tristețe pentru femeia care l-a părăsit (iar pielea albă a boului aminteşte de o țesătură numită tot „zaraza"). Și aveți aici textul refrenului comparat:

¡A la huella, huella, zaraza,
huella, huella, guay!
Volverá la ingrata a su casa
andará por áhi...
Que si yo la viera, zaraza,
la hablaré, velay...
¡A la huella, huella, zaraza,
huella, huella, guay![3]
(text: Benjamín Tagle Lara)

Vreau să-mi spui, frumoasă Zaraza,
Cine te-a iubit?
Câți au plâns nebuni pentru tine,
Și câți au murit?
Vreau să-mi dai gura-ți dulce, Zaraza,
Să mă-mbete mereu.
De a ta sărutare, Zaraza,
vreau să mor și eu!
(text: Ion Pribeagu)

Aşadar Zaraza nu este altceva decât o legendă urbană, o zămislire a imaginarului colectiv declanşată de o substituție lingvistică, o sinecdocă a unei lumi pierdute, o lume după care tânjim cu nostalgie, aflată adesea, din punct de vedere muzical, la granița kitsch-ului fermecător: Bucureştiul interbelic. Totuşi, forța de evocare a acestei poveşti face ca problema non-

[1] Deşi prima variantă de text i-a aparținut lui Nicolae Kirițescu, versiunea lui Pribeagu e cea mai cunoscută.

[2] Înțelesul de „bou" apare şi într-un alt cântec argentinian, al lui Carlos Gardel, *El Carretero* (Cristian Vasile era supranumit „Carlos Gardel al României"!)

[3] „Urmează calea, calea, Albule, urmează calea, vai! / Nerecunoscătoarea se va întoarce acasă, acum se rătăcește.../ Dacă aș vedea-o, Albule, aș vorbi cu ea, într-adevăr aș vorbi.../ Urmează calea, calea, Albule, urmează calea, vai!" (trad. Mikel Urquiza / Diana Rotaru)

existenței acestui personaj în realitate să fie irelevantă din punct de vedere semantic, din moment ce asocierea se face imediat şi direct.

Și am ajuns la creația compozitorului Adrian Iorgulescu – mai precis, la modalitatea în care acesta utilizează „muzicile reziduale", cum numeşte el muzicile tipice mahalalei bucureştene, drept metode de dinamitare a realității convenționale a muzicii şi drept catalizatoare a unei modulații, chiar mutații a percepției auditorului asemănătoare *realismului magic* din literatură. Am asimilat totalitatea acestor rupturi stilistice, care apar adesea drept *anomalii* în desfăşurarea lucrării muzicale, unui genotip al „zarazei sonore", o realitate muzicală cu o mare forță de evocare şi care, asemenea legendei mai înainte menționate sau asemenea pisicii lui Schrödinger, are o identitate paradoxală: este şi nu este citat; este şi nu este străină de context; are şi nu are funcție de fracturare formală. Voi prelua un termen folosit de compozitorul italian Salvatore Sciarrino şi voi numi acest tip de arhitectură muzicală, care presupune tranziția bruscă de la o paradigmă culturală la alta, *formă cu ferestre* – menționând faptul că eficiența semantică a acestor inserții se bazează (şi) pe recognoscibilitatea lor, respectiv, pe gradul de cultură a publicului, pe capacitatea acestuia de a le recunoaşte şi de a le savura.

În ceea ce priveşte corespondența cu realismul magic – şi ne putem gândi la romanele lui Gabriel Garcia Márquez sau chiar la filmele lui Pedro Almodóvar –, aceasta rezidă în paradoxul unei lumi hibride, în care supranaturalul coexistă cu naturalul (ceea ce în muzică s-ar traduce prin coexistența *imprevizibilului* inserțiilor cu *previzibilul* unor structuri dezvoltătoare), subtilul cu prozaicul, rafinatul cu grotescul şi cu vulgaritatea, tragicul cu ironia muşcătoare.

Dau puțin timpul înapoi. În cartea sa, *Muzica nouă între modern şi postmodern*[1], Valentina Sandu-Dediu publică un interviu luat lui Adrian Iorgulescu în 1990 după premiera Simfoniei a III-a, prima, după spusele acestuia, în care utilizează un citat (în acest caz, din J.S. Bach). În interviu,

[1] Editura Muzicală, Bucureşti 2004, p. 244

compozitorul se declară în mod repetat adeptul unui „postmodernism autentic" care „ar presupune (...) apelarea la formule sonore arhetipale"[1], un „metastilism" mai degrabă decât polistilism. Compozitorul spune mai departe: „am asimilat muzici, dar întotdeauna muzica pe care o scriu trece dincolo de rapelul imediat"[2], şi adaugă – „şi citatul poate fi un procedeu de factură postmodernă, în măsura în care citatul este un pretext pentru a ajunge într-o anumită lume sau a porni de la o anumită lume"[3]. Iar muzicologul Valentina Sandu-Dediu remarcă în 2010 în *Alegeri, atitudini, afecte*[4] faptul că citatul este

> o formă evidentă de a lucra cu memoria, simptomul unei muzici care vrea să rupă interdicția amintirii; nu e doar o formă de intertextualitate, reclamă acte ale interpretării, e un fel de sinecdocă muzicală (condensează într-o apariție efemeră un spațiu vast), e figura muzicală care se detaşează net de textura în care este integrată.

Cu toate acestea trebuie precizat că aceste sinecdoce sonore utilizate de Adrian Iorgulescu, aparținând sau nu „muzicilor reziduale", nu sunt în general citate, ci *false-citate*, apropos de primul paradox al „zarazei sonore". Bunăoară, aluziile „balcanice" din opera *Revuluția* (1991) – marş, romanță, vals, muzică de flaşnetă – pe care Irinel Anghel le numeşte „elemente de recuzită muzicală"[5]; marşul din *Rondo-ul de noapte* (2009) pentru oboi, alamă, pian şi percuție, care face doar o aluzie la *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Alteori, sunt citate reale, cum se întâmplă cu recenta *Retorts* (2019) pentru flaut şi pian, care inserează un fragment din opereta *Liliacul* de Johann Strauss fiul, împreună cu nişte aluzii

[1] Sandu-Dediu, p. 245
[2] Sandu-Dediu, p. 246
[3] Sandu-Dediu, p. 246
[4] Editura Didactică şi Pedagogică, R.A., Bucureşti 2010, p. 219
[5] Anghel, Irinel, „De la Caragiale la metamuzică: Opera *Revuluția* de Adrian Iorgulescu", Revista MUZICA nr 1/1992, Bucureşti, p. 28

la *La Traviata* de Verdi. Atunci când apar însă, citatele sunt întotdeauna distorsionate într-un mod sau altul – acest lucru părând, şi o citez din nou pe Irinel Anghel, „o reacție naturală de apărare a unui organism constituit, la „atacurile" intruzive ale unor elemente parazitare"[1].

Afilierea cu această atitudine metastilistică va da creației lui Adrian Iorgulescu o identitate foarte personală şi pregnantă, una din cele mai puternice din muzica românească, bazată pe manifestări muzicale ale principiului *coincidentia oppositorum*:

- binomul *dramatic – liric* la nivelul expresiei pur-muzicale;
- binomul *dezvoltare austeră - vernacular şugubăț* la nivel semantic;
- binomul *minimalism sonor – polimuzici eterogene* la nivel intonațional;
- binomul *echilibru – dezechilibru* la nivel arhitectural.

Concidentia oppositorum este un principiu folosit cu succes şi de Ștefan Niculescu; întâlnim această polarizare a „paradigmelor incomensurabile" şi în creația lui Aurel Stroe; întâlnim „docta neglijență", ruptura de sistem sau mecanism şi în creația lui Dan Dediu – şi exemple mai sunt în muzica românească. Modul în care Adrian Iorgulescu aplică acest principiu se distinge prin utilizarea frecventă a *paradoxului de percepție* – spuneam mai înainte că „zarazele sonore" sunt şi nu sunt rupturi formale. Și voi lua drept studiu de caz pentru început *Concertul pentru flaut*, scris în 2016 pentru flautistul Ion Bogdan Ștefănescu.

Cele trei părți ale concertului, *Fresco*, *Dondolante* şi *Risoluto*, se remarcă printr-o gestualitate fracturată în care simțim însă un filon dezvoltător: un prim paradox, caracteristic compozitorului. Este un concert de flaut cu totul atipic departe de paradigma lirico-magică spre care se îndreaptă de obicei autorii pentru a pune în valoare rafinamentul coloristic al instrumentului; Iorgulescu îi forțează sunetul către o visceralitate tăioasă, aflată în permanent *duel donquijotésc* cu

[1] Anghel, p.33

întreaga orchestră – o luptă din care solistul iese, în cele din urmă, învingător.

Fresco se deschide cu o mizanscenă înşelătoare: un *wind chimes* delicat e însoțit de pâlpâiri transparente ale flautului solist pe o secundă mică care va înflori într-un gest ascendent diatonic, din cvinte perfecte – o importantă trăsătură de condei sonor care va apărea la începutul părții I, la începutul părții a doua şi la finalul părții a treia, ca o „semnătură" a unui pictor. După irizarea luminoasă introductivă suntem readuşi cu brutalitate pe pământ de primul şi cel mai important personaj tematic, un element motoric, compact, bazat pe cromatism întors, a cărei pregnanță este dată de identitatea ritmică (ex. 1) – un fel de *turbină* care se învârte pe loc, intermitent, un impuls cinetic care nu duce nicăieri, ci din contra, țintuieşte, mestecă pe loc clusterul ca o forță primară, neostoită.

Ex. 1: turbina (corzi, măs. 4)

Ex. 2: semnalul (lemne, măs. 10)

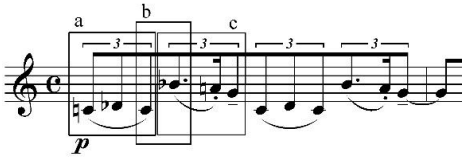
Al doilea personaj apare în măsura 10: saltul repetat cu funcție de *semnal* (ex. 2) – intervalul, întotdeauna mare, variază de fiecare dată când apare acest element (octavă, septimă mare, nonă mică – dislocate sau nu peste octavă). Flautul intră din nou în scenă cu un prim moment cadențial şi un discurs mozaicat în care remarcăm inserate figura-turbină şi figura-semnal, preluate de la orchestră.

Un al treilea personaj important este un dans tacticos-grotesc (măs. 30), în puternic contrast expresiv cu agitația dramatică de până acum: un ostinato în pizzicate (ex. 3) şi o micro-melodie cu ritm punctat şi structură de tip *spirală* (ex. 4) – un interval care creşte progresiv; profit de ocazie să remarc că acest tip de melodică se întâlneşte des în creația lui Adrian Iorgulescu. Peste acest dans, flautul se joacă şi răstoarnă figura-semnal, „furând" ulterior din nou de la orchestră ritmul punctat.

Ex. 3: dansul (corzi, măs. 30) Ex. 4: spirala (fagoturi, măs. 30)

Și discursul muzical continuă în mod similar: fragmentat, dar în mod surprinzător coerent, ca un *roller coaster* care coteşte brusc şi ameţitor pe un traseu bine stabilit şi foarte sigur. În afară de personajele principale deja menționate („turbina", „semnalul" şi „dansul-spirală"), ne întâlnim şi cu unele secundare – precum alt ritm de dans, enunțat de tamburină în măsura 36, din care se vor naşte notele repetate ale flautului, sau figurația în oglindă a pianului (măs. 52) care imită distorsionat motivul-turbină. Toate aceste elemente, deşi distincte şi fiecare pregnant în felul său, sunt unite de o rețea de interconexiuni la nivel celular sau ritmic, ca într-un caleidoscop rotit în care formele distincte sunt realizate din aceleaşi fragmente colorate. Combinatorica este spectaculoasă.

După două treimi din partea I (pe la minutul 8, măs. 129) apare un nou personaj, de-a dreptul şocant chiar în structura fracturată a muzicii: un *fragment de romanță* (ex. 5). Îl asociem imediat cu paradigma romanței deşi nu este citat de nicăieri: este doar o formulă melodică tipică „muzicilor reziduale" care creează brusc o fereastră în arhitectura lucrării şi ne transportă, ca o gaură de vierme, înapoi în timp, în Micul Paris cu tango-uri şi strassuri. Șocul semantic este întărit de alternarea imediată şi violentă a acestei figuri-romanță cu un urlet în tutti al orchestrei care comprimă prin suprapunere personajele de până acum (turbina, nota repetată, spirala şi un canon eterofonic în glissando apărut la măsura 108).

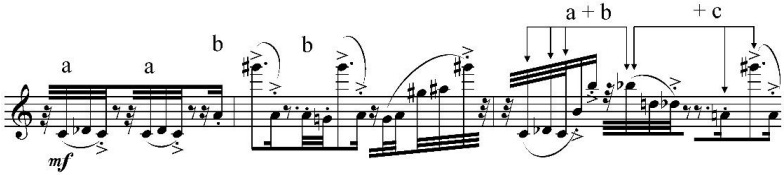


Ex. 5: romanță (flautul solist, măs. 129)

Din acest moment nu mai apare nicio noutate – poate doar aluziile la muzici tonale, de salon, din cadenza flautului de la măsura 150. Romanța continuă să intervină până la finalul părții, ca o amintire obsedantă, sâcâitoare, efectul fiind de destrămare treptată a discursului sonor până la ultimul zvâcnet al turbinei din final. Rămânem cu experiența bizară a şagălniciei romanței strecurate printre celelalte personaje care, deşi contrastante, erau subsumate aceleiaşi umbrele culturale. Ce-a fost asta?

La o analiză mai atentă observăm pisica lui Schrödinger: romanța nu numai că nu era un corp străin, ci era de fapt *tema generatoare* a întregului discurs. Iată fenomenul „zarazei", al paradoxului de percepție. Cele trei celule care o constituie – „a", broderia la semiton, „b", saltul şi „c", cele trei note consecutive cu ritm punctat – apar pe tot parcursul părții: pâlpâirea inițială a flautului este o broderie la secundă, deci „a" (ex. 6); figura-salt este celula „b"; prima intervenție mai amplă a solistului este de fapt o încercare de coagulare a romanței, ca cineva care încearcă să rostească o frază într-o limbă străină (ex. 7); figura-spirală împrumută ritmul punctat din celula „c", iar ostinato-ul în pizzicate este succesiunea celulelor „c" şi „a" – şi exemplele pot continua. Romanța este impregnată în tot discursul – avem de a face cu un fel de dezvoltare inversă, în care luăm contact mai întâi cu crâmpeie dislocate din temă („cenuşa Zarazei") care abia apoi se coagulează, precum o hologramă, în tema propriu-zisă. E un fenomen care îmi aminteşte de acele sculpturi paradoxale, care par adunături haotice de părți distincte până când le priveşti din unghiul potrivit şi observi o figură recognoscibilă. Deşi la un nivel superficial apariția figurii-romanță pare un şoc stilistic, la un nivel subliminal o cunoaştem deja, ne întâlnim cu ea din primele minute ale concertului - şi acest lucru poate fi o explicație pentru care forma, doar aparent dezechilibrată, are un echilibru propriu.

Ex. 6: introducerea flautului solo



Ex. 7: aluzii la romanță, flaut solo (măs. 13)

Singurul element tematic nelegat în vreun fel de zaraza-romanță, cromatismul întors din gestul-turbină, devine forță generatoare în a doua parte, *Dondolante* („legănat"), unde este transformat într-un lamento inframelodic, la polul opus expresiv față de violența din partea I. Violența însă continuă să existe, mocnit, în străfunduri, în această parte mediană doar aparent lirică. Introducerea este o insistență minimalistă pe acest motiv al cromatismului întors de patru sunete (mi-fa#-sol-fa), variat, permutat şi răsucit în fel şi chip, ca un fuior tragic. Din această tensiune claustrofobică se naşte a doua „zarază" a concertului: un *cântec de leagăn* din Teleorman transformat în *bocet* (ex. 8), construit tot pe grupe obsesive de patru note. Se deschide o fereastră către altă zonă temporală, cea arhaic-nostalgică. De la „superficialitatea" romanței trecem la stratul de profunzime al muzicii tradiționale pe de o parte şi al maternității arhetipale, pe de altă parte. Fundalul cântecului de leagăn este acelaşi cromatism întors de patru sunete, care impregnează întreaga orchestră, ca un fel de placentă, fie în forme figurative, fie în blocuri statice. Variația coexistă aici cu tema. Ne aflăm într-un fel de matcă, de spațiu intrauterin a cărei bizarerie frizează onirismul. Timbrul este distorsionat, „înfundat"– flautul bas dublat de voce sună ca din altă lume. Apoi, sub aparența diatonică a cântecului de leagăn se ascunde de fapt tot un cromatism întors expandat, o acumulare de note ce formează aproape totalul cromatic. Trebuie remarcate inserțiile groteşti ale alamei şi mai ales urletul brusc al orchestrei din măsura 88 ce sfredeleşte spațiul creat din multiplicarea în canon a cântecului de leagăn. Rafinamentul elegant coexistă cu distorsiunea dureroasă, chircită; puritatea naivă, cu tensiunea mocnită. Rezultatul este o muzică paradoxală şi fascinantă.

Ex. 8: cântecul de leagăn (p. II, măs. 30)

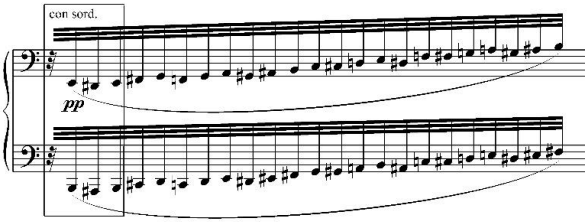
În sfârşit, partea a III-a, *Risoluto*, este un iureş energetic care ne readuce în şi la realitate, o descătuşare cu o finalitate din nou surprinzătoare, prin destrămare treptată, în Codă revenind, în ordine inversă, cântecul de leagăn şi elemente din partea I.

Al doilea studiu de caz asupra căruia mă voi opri este concertul pentru clarinet, coarde şi percuții *Hypostasis 2*, o revizuire aproape totală în 2018 a unei lucrări din anii '80. Titlul, ne spune compozitorul, sugerează varietatea ipostazelor pe care le capătă raportul solistului cu orchestra. Ne întâlnim din nou cu două ferestre formale aparținând vernacularului urban din prima parte a secolului XX, de data aceasta cu două citate propriu-zise din două cântece celebre, unul din ele fiind chiar *Zaraza* (în partea I) şi al doilea fiind *Barca pe valuri*[1] (în partea a III-a). În partea a II-a nu apare niciun citat, în schimb apare un mic refren tânguitor care poate fi interpretat drept o „falsă romanță".

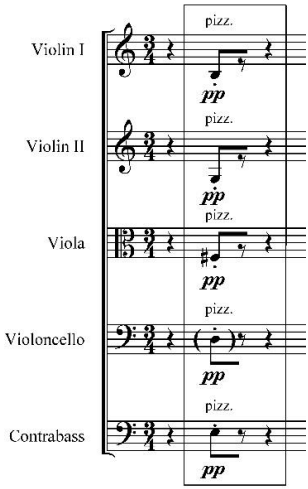
Discursul muzical din prima parte, *Agitato* sugerează un univers în stare de explozie – o muzică gestuală foarte fragmentată, dominată la început de obsesia unei panglici de cromatisme întoarse (ex. 9), care este repetată mereu pe aceleaşi note, în original şi recurență. Panglica va fi ulterior fracturată şi remarcăm dislocarea *broderiei inițiale* care va deveni, la rândul ei, o mică obsesie. Figurația aceasta este alternată cu un acord repetat, o *structură minoră înghețată* (mi-fa#-sol-si[2]) care va reveni şi ea pe parcurs (ex. 10).

[1] Refrenul din valsul *Valurile Dunării*, compus de Iosif Ivanovici în 1880.

[2] Întâmplător sau nu, este vorba despre cele patru sunete pe care este compus integral Cvartetul de coarde nr. 2 (1983), cel mai radical exemplu de „minimalism dezvoltător" din creația compozitorului.

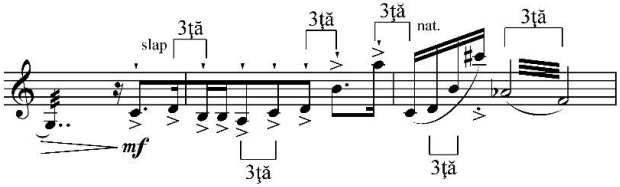


Ex. 9: panglica cromatică (pian, măs. 3)

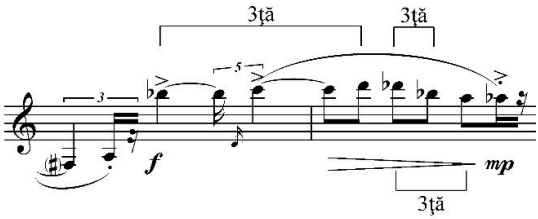


Ex. 10: structura minoră (măs.1) –
pe parcursul lucrării sunetul *re* va dispărea

Clarinetul începe prin a prelua mimetic panglica cromatică, apoi se eliberează de blocajul gestual al orchestrei şi începe să coaguleze frânturi de melodie în jurul unui *interval de terță* (ex. 11 şi 12).

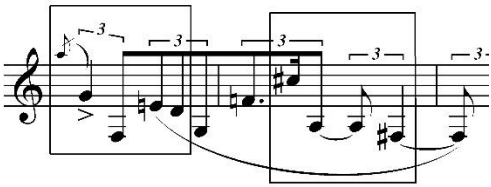


Ex. 11 (măs. 14-15)



Ex. 12 (măs. 18-20)

Terța va fi preluată, în a doua subsecțiune a părții (măs. 21) de coarde, într-un *hoquetus* de pizzicati, iar clarinetul cântă un fragment melodic care ne atrage atenția (ex. 13): două structuri minore succesive, un mers treptat descendent spațializat (la-sol-fa-mi-re) şi un acord figurat spațializat (do#-la-fa#).



Ex. 13: clarinet solist (măs. 25-27)

Pianul intervine imediat cu acordul minor inițial. Puțin mai încolo apare un dans ritmic ostinat (măs. 60) construit din nou pe baza unei broderii - şi forma se derulează în mod similar, un mozaic de structuri-personaj conectate însă de anticipări şi preluări la nivel motivic.

Ce se întâmplă de fapt: suntem din nou invadați la nivel subliminal cu cioburi care prevestesc *apariția citatului* (la măsura 128, după o pauză generală). Prima fază a citatului nu este celebrul refren al Zarazei, ci o frază secundară care se termină brusc; acest tip de decupaj îmi aminteşte de compozitorul american George Crumb, care introduce în mod similar citatele, văduvite de incipit şi de cadență, ca nişte reziduuri ale memoriei. Revenind la prima „zarază sonoră" din concert, remarcăm desigur *tonalitatea minoră* şi *mersul treptat descendent* (la-sol-fa-mi-re), construit pe baza intervalului de *terță* – elemente anticipate în structurile anterioare.

Ex. 14: apariția citatului – clarinetul solo (măs. 128-135)

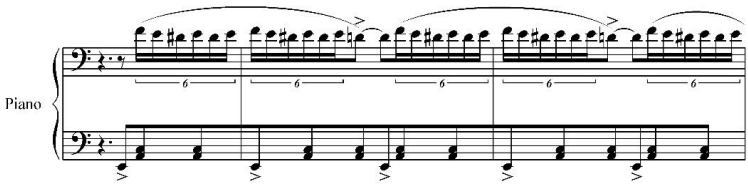
A doua fază a citatului nu mai apare brusc, ci cu un *setup* delicat, oniric şi evident ironic – glissando-uri la coarde, o structură iarăşi din terțe în formă de palindrom (o altă obsesie a compozitorului) şi o pasăre cu apă. Solistul se metamorfozează aici la propriu în „dizeur" şi cântă din voce un fragment din refrenul melodiei lui Cristian Vasile unde remarcăm *broderia* – un alt element anticipat anterior. Avem de-a face, aşadar, cu o ***zarază dublă***, cu o ruptură în cadrul inserției stilistice, o fereastră-în-fereastră. Imediat după intervenția vocală citatul „explodează" din nou în broderii la solist şi terțe în *hoquetus* în sectorul coardelor.

În partea a II-a, *Amaro*, clarinetul debutează singur cu un fragment melodic a cărei construcție secvențială pe un ritm iambic mă face să îl asociez cu o ***falsă-romanță*** (ex. 15) – urmată imediat de melodica în spirală atât de dragă compozitorului. Chiar dacă are o forță mai mică de evocare decât o „zarază autentică", falsa romanță revine pe parcursul părții ca un refren nostalgic: o dată peste o țesătură eterofonică cromatică, un semnal dramatic repetat şi mereu variat (măs. 303); o dată identic cu începutul, înaintea unei explozii dramatice (măs. 356); o dată la coarde, prin ştafete (măs. 367) şi ultima oară din nou identică cu prima apariție, în Coda părții (măs. 372). Tot aici întâlnim două ecouri din citatul părții I, intonate tot de solist, respectiv *broderiile* (care apar la măs. 296 şi 328).

Ex. 15: falsa-romanță – clarinet solo (măs. 253)

Zurgălăii care deschid partea de final, *Burlesco*, sunt similari cu pasărea cu apă din partea I, find instrumente cu o timbralitate foarte specifică şi care sunt folosite o singură dată pe parcursul lucrării, cu funcția de mizanscenă expresivă: dacă pasărea cu apă crea un ironic cadru idilic pentru vocea solistului, zurgălăii, instrument împrumutat din muzica tradițională, sunt un *setup* mai degrabă paradoxal, anticipând cu succes caracterul „burlesc", însă în contrast cu refrenul poliritmic cu care debutează partea, refren a cărei micromodulație bruscă la semiton aminteşte mai degrabă de lumea jazz-ului. Aşadar am putea include şi aceste inserții timbrale cu forță evocativă mare sub umbrela genotipului „zarazei" sonore, ca un fel de subspecie.

Din punct de vedere al percepției, după experiența părții I, citatul de „muzică reziduală" – *Barca pe valuri* (măs. 463) – nu ne mai surprinde atât de mult, orizontul nostru de aşteptare incluzând deja apariția unei ferestre stilistice; poate şi de aceea este mult mai subtil pregătit decât citatul din *Zaraza*: putem specula doar o vagă relaționare cu celula repetată a începutului. Totodată, aici este preluat direct refrenul celebru al cântecului, deci gaura de vierme acționează mult mai direct, mai brutal. Inserția este tot în trepte, prima frază fiind orchestrată ca o cutie muzicală (Glockenspiel, pian şi pizzicato la contrabas), a doua fiind cântată din nou cu vocea de solist, iar a treia fază a inserției sugerează un ac de patefon care a sărit (ex. 16): pianul repetă în buclă o figurație cromatică care se ciocneşte destul de disonant cu acompaniamentul blocat pe un acord de la minor. Patefonul îşi revine şi fereastra se încheie cu o cadență tipică de tango, V-I (măs. 484). Această ultimă fază va reveni puțin mai încolo ca un ecou (măs. 527 şi măs. 532).



Ex. 16: a treia fază a citatului (măs. 471)

Iată aşadar, câteva exemple de utilizare a „muzicilor reziduale”, rupturi stilistice paradoxale, cu funcție *aparent* anecdotică, în realitate de multe ori structuri-pol care generează material prin fragmentare şi sofisticate procedee dezvoltătoare ale aceloraşi celule. Această tehnică a ferestrei către alte paradigme sonore, cu funcție de palimpsest temporal nu acoperă decât o parte din vasta creație muzicală a lui Adrian Iorgulescu, însă generează întotdeauna efecte şi emoții memorabile, rămânând, precum frumoasa Zaraza, un procedeu de-a pururi captivant.

SUMMARY

Diana Rotaru

Sonic Zarazas and Window Technique in Adrian Iorgulescu's *Flute and Clarinet Concertos*

Zaraza, the gorgeous gypsy girl that a famous singer from the inter-war period fell madly in love with, does not exist in reality: it's just an urban legend, a synecdoche for the Bucharest of the old days, with its cosmopolitan charm of the romances and the tangos. In reality, "zaraza" is just a word extracted from the original text of the Argentinian melody, with the much more prosaic meaning of "ox". Still, Zaraza's legend lingers in the collective vernacular consciousness. Like Schrödinger's cat, "Zaraza" exists and doesn't exist, at the same time. In a similar fashion, the ironic "residual musics" from Adrian Iorgulescu's works – and I take as example his flute and clarinet concertos – are at the same time apparently anecdotic stylistic fractures and generative themes for the rest of the music material, through fragmentation and sophisticated development techniques. They are both real and not, as the composer uses both quotations and fake-quotations. They shock – and yet, they don't. Their strength resides in their ambiguity. This Window-form towards other musical paradigms and meanings is similar to that used by Italian composer Salvatore Sciarrino, with a completely different sonic result.

Daniel Kientzy

Daniel Kientzy și muzica românească

Irina Nițu

„[...] iubesc sincer muzica românească". „Sunt obişnuit cu această muzică, cu profunzimea şi conceptualitatea ei, pe care nu le găsesc în altă parte"[1] - sunt afirmații ale saxofonistului francez Daniel Kientzy, unul dintre cei mai cunoscuți, apreciați și des întâlniți interpreți de muzică contemporană pe scenele de concert bucureștene. Mai mult, este unul dintre foarte puținii artiști străini al căror nume este indisolubil legat de spațiul și muzica românească, până-ntr-acolo încât să-i fie confundată, uneori, naționalitatea.

[1] Toate citatele din articol reprezintă fragmente extrase din diverse interviuri acordate prin e-mail subsemnatei cu prilejul unei documentări despre Daniel Kientzy realizată în anul 2006.

Daniel Kientzy s-a născut la 13 iunie, 1951, la Perigueux, un oraș din sudul Franţei. Atras de muzică, ia cursuri private de chitară şi solfegiu. Începuturile cariere sale muzicale se leagă însă de chitara bas, la care Daniel Kienzty cânta în diverse formaţii de muzică pop, jazz, jazz-rock, rock'n roll şi rock, avându-l ca idol pe cântăreţul Johnny Hallyday. Înrolarea în armată l-a determinat să abordeze un nou instrument, saxofonul, devenit emblematic pentru evoluția sa ulterioară. Urmează studii de specialitate la conservatoare din Franța (Limoges, Paris), obține distincții – dar nu se oprește aici. Tatonează un alt instrument, contrabasul, la Conservatorul din Versailles, se îndreaptă apoi către muzica veche studiind o serie de instrumente de epocă (viola da gamba, cromorna, flaut transversal - à bec, cimpoi) şi fondează (la terminarea studiilor din Paris, cu un grup de tineri muzicieni) ansamblul *Musica ficta*. Se specializează, astfel, în interpretarea muzicii evului mediu, renascentiste şi baroce.

Daniel Kientzy este un artist complet, interpret a cărui evoluție muzicală surprinde prin repetatele încercări de a explora noi posibilități expresive ale instrumentelor pe care le-a abordat. Concentrat asupra saxofonului, el scrie adevărate pagini de istorie legate de acest instrument. Daniel Kientzy a cercetat permanent resursele saxofonului şi ale familiei acestuia, a revoluţionat actul interpretativ prin inovaţii de natură tehnică şi expresivă pe care le-a teoretizat în volume precum: *Saxofonul* (1987), *Saxologie* (1991) şi *Arta saxofonului* (1993). Una dintre cele mai importante consecinţe o constituie proiectarea şi realizarea celui de-al şaptelea membru al familiei, cel mai grav cu putinţă, care se află doar în posesia lui. Nu este singura curiozitate legată de numele lui Daniel: este, din câte cunoaștem, unicul saxofonist care stăpâneşte toate cele şapte instrumente cu aceeaşi dexteritate.

Începând cu ani '80, Daniel Kientzy a desfășurat o carieră concertistică impresionantă, devenind „stăpânul celor 7 instrumente" ale sale. Întâmplarea a făcut ca, tot în aceeași perioadă, să ia naștere legătura cu muzicienii și muzica românească, una dintre cele mai cunoscute și longevive din istoria muzicii românești – cel puțin. Practica instrumentală l-a

determinat pe Daniel să realizeze un tratat ce descrie modalităţile de producere a multifonicelor, o tehnică specială care permite unui instrument monodic (de suflat) să emită sunete simultane (unul natural, iar celelalte – armonicele sale). Toate detaliile se regăsesc în volumul *Les sons multiples aux saxophones* semnat de D. Kientzy, bun de tipar în anul 1981. Când s-a prezentat cu el la Editura Salabert din Paris pentru a încerca să-l publice, directorul acestei renumite edituri franceze era Costin Miereanu, compozitor de origine română, naturalizat francez din anul 1977. S-au întâlnit, au discutat, şi de atunci i-a leagat o strânsă prietenie. Bineînţeles, cartea despre multifonice a fost publicată în acelaşi an, fiind pentru mulţi compozitori o sursă importantă de documentare şi în acelaşi timp un motiv de a-l cunoaşte mai bine pe autorul-interpret.

Acest prim contact cu Costin Miereanu marchează aşadar începutul unei îndelungate relaţii nu doar între cei doi, ci între două culturi: cea franceză şi cea română, Daniel Kientzy putând fi considerat mesagerul amândurora. După această întâlnire, lui Daniel i s-a oferit şansa de a cunoaşte muzica românească şi pe alţi creatori de aceeaşi naţionalitate. Cum apetenţa sa pentru nou era în permanentă efervescenţă, nu a stat pe gânduri când i s-a oferit ocazia de a concerta în România. De aici şi până la a deveni un reper constant în viaţa muzicală românească n-a fost decât un pas.

Întâlniți fie la Paris, fie la București, numeroși compozitori români – a căror listă e prea lungă pentru a o cita aici – au descoperit prin intermediul lui Daniel posibilitățile expresive ale saxofonului (instrument nefamiliar sălilor obișnuite de concert) și au intuit pasiunea acestui interpret unic.

Nicolae Brânduș mărturisea: ”*Majoritatea compozitorilor români i-au destinat opusuri remarcabile, pe care le-a creat în deplină autoritate, îmbogăţindu-şi atât repertoriul personal, cât şi literatura românească dedicată acestui instrument – i-aş zice, mai degrabă, unui artist – care prin interpretările sale a adus un plus de relevanţă culturii muzicale româneşti de ultimă oră peste tot în lume*”. Extraordinara sa disponibilitate, plăcerea cu care discută despre muzică l-au apropiat cu ușurință de muzicienii români.

Radu Stan afirma: *”Talentul de a comunica cu oamenii este un mare atu al lui Daniel. Cu el nu e greu să fii la pertu... Realizează extrem de uşor o punte între interpret şi compozitor.”* Ca rezultat, saxofonul se bucură acum de sute de lucrări (aflate în repertoriul lui D. Kientzy), iar muzica românească pentru saxofon a beneficiat de nenumărate ocazii de a fi ascultată de publicul de pretutindeni. În concerte live, în România și întreaga Europă – Daniel Kientzy a prezentat creații ale compozitorilor români cu o pasiune ce denotă o afinitate specială pentru muzica pe care o abordează.

Ștefan Niculescu scria: ”*Muzica noastră a găsit în Kientzy un interpret de primă mărime spre a se face cunoscută în lume, iar Kientzy a intuit la compozitorii români capacitatea de a încorpora organic, în creaţii originale, fascinantele lui descoperiri sau invenţii instrumentale. Kientzy este o forţă a naturii. El a stimulat, pe măsura dimensiunilor lui – aş spune*

himalayene -, creativitatea fiecărui autor solicitat de el să-i compună o lucrare".

Prezență constantă în cadrul *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi,* cel mai important eveniment muzical destinat creației contemporane, Daniel Kientzy s-a remarcat tot mai pregnant ca interpret al creațiilor românești pentru saxofon. Îi sunt datorate cele mai multe audiții absolute, interpretări de referință, dar și înregistrări pe compact-discuri care constituie atât dovezi ale numărului impunător de piese aflate în repertoriul său, cât și mărturii ale artei sale interpretative.

În calitate de solist sau partener de scenă al altor instrumentiști (români, străini – e dificil să amintim doar câteva nume), Daniel Kientzy rămâne pentru noi un virtuoz al saxofoanelor, unul dintre cei mai importanți *translatori* ai creațiilor românești contemporane. Sau, pentru a cita câteva scurte caracterizări făcute de compozitori: "...*un mare artist. Un gigant instrumentist. Un om de o mare generozitate şi disponibilitate.*" (**Iancu Dumitrescu)**; "...*un „magician" al saxofonului pe care îl valorizează şi îl potențează cu virtuţile sale artistice inegalabile.*" (**Sorin Lerescu**); "*o forţă a naturii, debordând de o energie şi o muzicalitate incredibilă*..." (**Diana Rotaru**);"...*un foc ce arde continuu. Energie, foarte multă muncă şi plăcere de a cânta sunt calităţi care te fac să vrei să scrii pentru el, să cânţi cu el, să colaborezi cu el în tot ceea ce înseamnă MUZICĂ*." (**Irinel Anghel**); "... *artist scormonitor în adâncurile muzicii, de o extremă rigoare în asimilarea partiturii şi totodată liber de orice prejudecată sau convenţionalism, spirit întrutotul modern şi inventiv în explorarea sau exploatarea noului*" (**Ștefan Niculescu**).

La mulți ani, Daniel Kientzy!

Gânduri pentru Daniel

Dan Dediu

Obélisque pour Daniel

L-am urmărit cu uimire întotdeauna. I-am admirat încăpățânarea cu care se agăța de fiecare lucrare nouă pe care o aborda și încerca să-i aducă tot conținutul la suprafață, cu îndârjire, dedicație, talent și delicatețe. Perfecționismul său era o marcă pentru noi toți. Aviditatea de a face repetiții cât mai detaliate și mai lungi, precum și severitatea cu care evalua rezultatul obținut au fost o școală inestimabilă pentru mine. Șarmul degajat și puterea sa de convingere au condus la edificarea unei întregi culturi muzicale scrisă de compozitorii români pentru el și saxofoanele sale. Capodopere s-au compus pentru Kientzy, pietre de hotar ale avangardei europene și românești, scoase la lumină din furnalul creativității compozitorilor de către acest neobosit explorator al instrumentului care l-a ales drept apostol.

Când am aflat că Daniel Kientzy împlinește 70 de ani, m-am mirat. Parcă-l știu de întotdeauna, permanent harnic și neobosit, permanent în priză și dornic de concerte, de CD-uri și piese noi. Mi se pare și acum că vârsta sa nu reflectă cantitatea și calitatea isprăvilor sale muzicale, deopotrivă enorme și importante. Sute de înregistrări, sute de lucrări inspirate și comandate, mii de concerte – când a avut timpul să le facă pe toate? Dacă stăm să ne gândim bine, datorită lui Kientzy, astăzi, saxofonul este unul dintre cele mai bine reprezentate instrumente în repertoriul concertelor scrise la nivel mondial. Efectele propuse și botezate de el în volumul „Saxologie” sunt faruri de nezdruncinat în teoria instrumentației cu tehnici extinse, unele dintre ele aflându-se deja pe calea „clasicizării”.

Dar și o altă fațetă a personalității sale trebuie reliefată în acest context: generozitatea. Un exemplu pe care puțină lume îl cunoaște este următorul: înainte de 1989, Kientzy (de la Paris) îi trimite lui Ligeti (la Hamburg) un LP cu muzică de Niculescu, pe care se afla și „Cantos”-ul niculescian. În aprilie 1989, Ligeti îi răspunde lui Kientzy, într-o scrisoare nepublicată până acum, manifestându-și admirația pentru lucrare și pentru interpretarea acesteia.

György Ligeti
Mövenstr. 3
D-2000 Hamburg 60

Daniel Kientzy
9, Blvd. Mortier
F-75020 Paris

Hambourg, le 4 avril 1989

Cher Monsieur Kientzy,

Vous m'aviez envoyé il y a longtemps un disque de la musique de Stefan Niculescu. Je n'ai que récemment eu le temps et le loisir d'écouter ce disque attentivement.

Je vous remercie tout spécialement pour ce disque. Je suis très impressionné par la musique de Niculescu ainsi que par votre interprétation de la partie de saxophone dans "Cantos". Ce compositeur est vraiment une découverte pour moi.

Encore une fois grand merci pour ce disque, ainsi que pour tous ceux que vous avez envoyé par le passé. Je suis toujours très intéressé par votre travail même si je suis très en retard avec ma correspondance.

Avec mes salutations cordiales.

György Ligeti.

Si vous voyez M. Niculescu, s.v.p. de lui dire que j'aime sa musique -

De aici avea să decurgă o prietenie intensă și trainică, între Ligeti și Niculescu, după căderea lui Ceaușescu. În acest caz, Kientzy a fost liantul, catalizatorul reacției „chimice" dintre cei doi mari creatori est-europeni.[1]

O urare la ceas aniversar ar putea suna astfel, în stil românesc: cu „Cantos" (Niculescu), „Crisalida" (Țăranu) și „Narration II" (Vieru) prin „Prairie, prières…" (Stroe), trecând prin „Les espaces de l'abîme" (Ioachimescu) și „Masques et Miroirs" (Rotaru), ajungem la "Aksax" (Miereanu), "Chansons gothiques" (Dediu) și "Obélisque pour Wolfgang Amadeus" (Olah). Vivat Kientzy!

Nicolae Brânduș

Daniel Kientzy se înscrie pe linia unor mari interpreți ai instrumentului pe care l-a studiat și l-a analizat sub toate aspectele rezultate din practica sa artistică cu referințe speciale privind posibilitățile de emisie sonoră rezultate din construcția întregii familii de saxofoane și a tipurilor speciale de activități ale interpretului, aplicate asupra acestui obiect sonor de o deosebită complexitate.

Teza sa de doctorat denumită SAXOLOGIA, este o lucrare monumentală, unică poate în literatura științifică datorată acestei familii de instrumente (și nu numai) și tratează tot ceea ce se poate pune ca problemă în ce privește locul și poziția saxofonului în practica artistică actuală.

Daniel Kientzy a fost profund interesat de școala românească de compoziție și a lansat comenzi celor mai activi compozitori români din ultimele generații. A fost un promotor al muzicii și al compozitorilor români și a contribuit direct la perfecționarea învățământului muzical la nivel academic în România.

---

[1] Traducerea scrisorii lui György Ligeti către Daniel Kientzy
Hamburg, 4 aprilie 1989
Dragă Domnule Kientzy, mi-ați trimis mai demult un disc cu muzică de Ștefan Niculescu. Abia de curând am avut timpul si plăcerea de a asculta acest disc cu atenție. Vă mulțumesc mult. Sunt foarte impresionat de muzica lui Niculescu, ca și de interpretarea dumneavoastră a părții de saxofon din Cantos. Acest compozitor este o adevărata descoperire pentru mine. Încă o dată, mulțumesc pentru acest disc si pentru toate celelalte pe care mi le-ați trimis în trecut. Sunt foarte interesat de ceea ce faceți, chiar dacă vă răspund cu întârziere. Cu salutări cordiale, György Ligeti.
Dacă îl vedeți pe Dl. Niculescu, vă rog să îi spuneți că îmi place muzica lui.

Am colaborat cu drag ani de-a rândul și i-am scris (printre altele) și lucrări ca OUVEDENNEROE (teatru instrumental pe text de Ion Barbu), KN-Comment (pentru sax și mediu electronic), un ciclu de SAXSPYRALES pour Kientzy.... Poate vor apărea și în public, cândva.

A fost un mare artist și prieten (este, evident!) și-i doresc multe succese în continuare!

Diana Rotaru

Daniel Kientzy împlinește anul acesta 70 de ani omenești, dar în timpul muzicii este și va rămâne mereu tânăr. Datorez ceea ce sunt unui număr de oameni-lumină, iar Daniel a fost pentru mine (și pentru mulți alții) un fenomen scenic inegalabil. O mână de om care muta munții atunci când cânta. Atunci când se transforma în energie pură. Pentru el am scris prima mea lucrare importantă, concertul *Shakti*, care a câștigat *Irino Prize*. În decembrie 2005 am fost împreună cu Daniel în Japonia, unde a avut loc premiera concertului, cu Tokyo Simfonietta, dirijată de Yasuaki Itakura, la Tokyo City Hall. Nu voi uita niciodată fețele stupefiate ale japonezilor, atât organizatorii, cât şi

muzicienii, de altfel, profesionişti renumiți peste tot în lume pentru seriozitatea şi ambiția lor, când Daniel şi-a luat saxofoanele, servieta plină ochi cu ancii de toate felurile şi s-a închis în sala de studiu pentru opt ore. Opt. În fiecare zi cât am stat acolo. Nu ieşea decât ca să mănânce şi să repete cu orchestra. De dormit nu ştiu dacă dormea. Muzicienii din orchestră – fantastici toți, cum era o mică pauză, cum exersau pasajele. Eu nu aveam ce să le zic, eram copleşită de bucurie, mi se părea totul desăvârşit – în schimb le tot spunea Daniel, care auzea fiecare sunet din orchestră, chiar în timp ce cânta: hai, fiți aici mai vii, mai expresivi, hai să încercăm mai repede pasajul ăsta. Parcă el ar fi scris piesa, atât de bine o simțea, atât de mult îşi dorea să iasă totul perfect, la fel de perfect precum cânta el. Pe scenă a fost incandescent, incomparabil. Am avut ulterior şansa să lucrez şi cu alți interpreți extraordinari, dar Daniel rămâne unic, prin pasiunea aproape violentă cu care investea fiecare sunet, prin modul în care ardea pur şi simplu pe scenă. Ceea ce a făcut pentru muzica românească rămâne tot unic; o adora cu cea mai mare sinceritate, provoca compozitorii români să scrie pentru el, făcea înregistrări, ne găzduia în casa lui de la Paris – unde ne trezeam invariabil o dată cu găinile în sunet de saxofon, pentru că Daniel, cât nu dormea sau mânca, utiliza absolut fiecare secundă pentru muzică: cântând muzică, studiind muzică, vorbind despre muzică, ascultând

muzică, respirând muzică. Nu ştiu cum a ajuns să iubească muzica românească atât de tare, nici nu ştiu dacă contează foarte mult. Datorită lui Daniel am avut şansa să ascult şi să trăiesc capodopere precum *Cantos* de Ștefan Niculescu sau concertul lui Călin Ioachimescu. Datorită lui Daniel sunt compozitor. Datorită lui Daniel am mâncat cel mai bun sushi din viața mea. Datorită lui Daniel am învățat că perfecțiunea există. Datorită lui Daniel, saxofonul este şi va rămâne de-a pururi instrumentul meu preferat. Mulțumesc.

Cornel Țăranu

Un mare sentiment de gratitudine la cei 70 de ani,
pentru multele creații românești
cărora le-a dat viață
în concerte,
înregistrări,
sau CD-uri.
Duzina de piese scrise pentru el, m-a apropiat de instrumentul său fermecat.
BON ANNIVERSAIRE, CHER DANIEL!

Mihaela Vosganian

Daniel Kientzy a fost, cu siguranță, interpretul care m-a inspirat cel mai mult în cariera mea muzicală, mai bine de un deceniu. Nu doar pentru că era un instrumentist de excepție, unul ales care se bucura de fiecare opus contemporan scris pentru el și minunatele sale instrumente (7 tipuri de saxofoane), dar și pentru că era un teroretician al saxofonului care m-a ajutat să-i înțeleg subtilitățile, ba chiar m-a orientat să fac o cercetare care s-a soldat cu o carte. E vorba de lucrarea mea *Modalități tehnico-expresive ale saxofonului în muzica românească concertantă,* apărută în 2002, de care Daniel s-a bucurat foarte mult. Chiar și acum, după aproape 20 de ani, cred că ne-am dori amândoi apariția unei versiuni bilingve engleză-franceză a acestei cărți, de altfel pusă deja la cale de mult și care să pecetluiască, alături de opusurile create pentru el, o valoroasă și autentică colaborare și prietenie.

Mai mult decât demesul teoretic inspirat de Kientzy, sunt opusurile pe care le-am scris și i le-am dedicat și pe care le-a

prezentat în prime audiții ori în diverse concerte sau spectacole din țară sau străinătate, precum *Sax-suggestions* pentru saxofon (1997) ori *Sax-Symphony-Concerto* pentru saxofoane și orchestră (1998).

Ulterior, acele opusuri au fost reluate de alți saxofoniști pentru care Daniel sunt convinsă că reprezintă, chiar și acum, un redutabil model.

Interesant a fost faptul că pasiunea de a compune pentru saxofon, de altfel, stimulată de Daniel, a continuat ani de-a rândul. Aproape toate opusurile mele mai mici sau mai mari, precum *Dialogue* pentru saxofon și trombon (2000), *Warning* pentru saxofoane și voce procesată (2008) sau dintre cele concertante – *Mega-Dialogue* pentru saxofoane și orchestră de alămuri (2002), ori cele vocal-simfonice – *Oratoriul Iisus cu o mie de brațe* (2005), *Calea îngerului uman* pentru grup experimental, orchestră și sunete procesate (2010), opera într-un Prolog și șapte tablouri *Visătorul trezit* (2013), toate au implicat prezența saxofonului, în varii ipostaze; astfel, soliștii erau provocați să schimbe mai multe saxofoane, să cânte cu câte două sau chiar trei instrumente simultan sau să folosească tehnici extinse dintre cele mai novatoare care cereau apropierea de anvergura lui Daniel și de cunoașterea instrumentală atât de minuțios teoretizată în volumele sale *Saxologie du potentiel acoustiquo-expressif des 7 saxophones* și *Les sons multiple aux saxophones.*

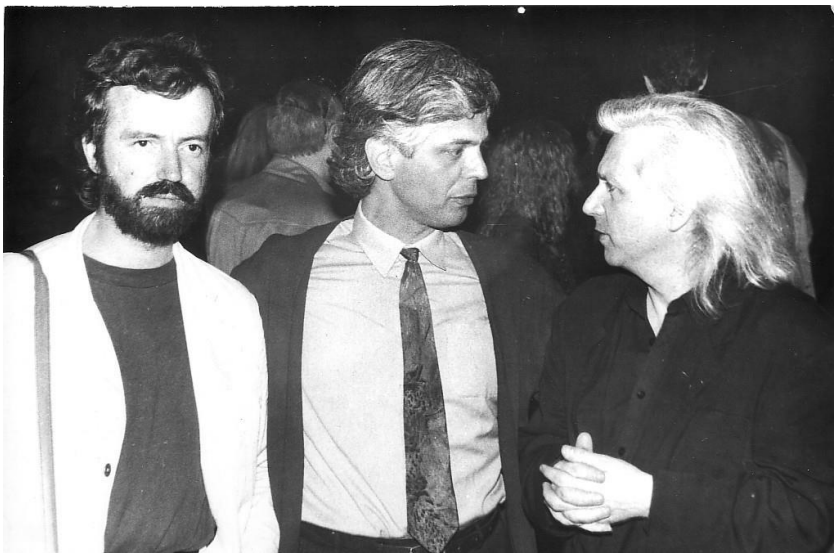
Imi amintesc, cu drag, deopotrivă conlucrările în cadrul spectacolelor grupului de muzică și dans contemporan *Inter-art,* pe care îl coordonez, în care, fără îndoială că Daniel devenea principalul *magister ludi.* Cu astfel de prilejuri, mai ales la Paris, apăreau alte calități aparte ale lui Daniel, acelea de gazdă și prieten, casa lui fiind deschisă pentru mine și alți artiști implicați în diversele proiecte puse la cale împreună.

Consider că Daniel este genul de artist care nu lasă să-i scape nimic în interpretare. Din perspectiva lui, nu numai că absolut tot ce e scris în partitură poate fi redat în totalitate și cu mare har, dar și cei cu care cântă se lasă infuzați de verva și energia sa și de acea fabuloasă și caracteristică impecabilitate. Chiar dacă în prezent Daniel Kientzy a decis să nu mai iasă în scenă, activitatea sa este în continuare dedicată promovării muzicii noi, prin înregistrări magistrale de studio. În acest sens, m-am bucurat deopotrivă și de înregistrările sale, fie solo, fie cu grupul *Trio alto* (alături de Cornelia Petroiu și Mihai Vârtosu), piesa mea *Inquietude* (2006), făcând parte din CD-ul *Resonance triangulaires* (2007), editat la Paris de Nova Musica, o minunată asociație culturală creată și coordonată tot de Daniel, cu scopul imortalizării opusurilor contemporane dedicate saxofonului.

Daniel, cu recunoștință, îți urez mulți ani frumoși!!!

Sorin Lerescu

„Întotdeauna proiectele muzicale, iniţiate de celebrul saxofonist francez Daniel Kientzy, au fost benefice pentru creația muzicală din România și din Franța, pentru legăturile artistice dintre cele două țări. De aceea susțin și recomand cu căldură noul proiect intitulat *Euterpe în Dacia*, propus de Fundaţia Kientzy Bucureşti și de Nova-Musica Paris, în cadrul programului de schimburi culturale dintre Franța și România pe anul 2019.“ Aşa începeam recomandarea mea pentru unul dintre proiectele lui Daniel Kientzy care punea în valoare lucrări inspirate din folclorul românesc cu o instrumentaţie aparte.



L-am cunoscut pe Daniel Kientzy în 1984, la Darmstadt, la Internationale Ferienkurse für Neue Musik. De atunci a început colaborarea sa cu noi, compozitorii români.

Am scris în aceşti ani mai multe lucrări pentru Daniel Kientzy, simfonice şi camerale: *Sax-Concerto* pentru saxofon şi orchestră (1993), *Side by Side*, Dublu Concert pentru saxofon, violă şi orchestră (2010), *Soul Trio* pentru saxofon, violă şi pian (2005), pentru Trio ALTO – formaţie înfiinţată în România de Daniel Kientzy – şi *SAX-ÉTUDES pour Daniel Kientzy* (1993).

Cred că Daniel Kienţzy merită din plin recunoştinţa noastră pentru tot ceea ce a făcut în ultimele decenii peentru promovarea muzicii româneşti în ţară şi în lume.

Prezenţele sale în festivalurile de muzică contemporană din Bucureşti şi din ţară, workshop-urile de la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti, înregistrările opusurilor româneşti pentru saxofon realizate la Radio România şi la Paris – în studiourile Nova Musica – , ca şi CD-urile cu muzică românească sau cu lucrări aparţinând compozitorilor români contemporani, reprezintă tot atâtea dovezi de prietenie şi de apreciere a muzicii româneşti din partea unuia dintre cei mai importanţi saxofonişti de pe scena muzicală internaţională.

Să nu uităm şi preocuparea sa pentru susţinerea tinerilor compozitori, care au putut să-şi asculte lucrările într-o interpretare de un înalt nivel artistic.

Acum la aniversarea celor 70 de ani, îi urez lui Daniel, « La mulţi ani ! », cu prietenie şi admiraţie pentru arta sa.

Adrian Borza

Daniel Kientzy este considerat un „erou” al saxofonului contemporan. Așa este descris pe pagina sa oficială de Internet. Găsesc că nu este nicio exagerare acolo! Personalitatea sa încărcată de un profund respect și, mai ales, devotament absolut față de muzica nouă, îl plasează pe Daniel Kientzy printre acei muzicieni stoici, cu o carieră muzicală internațională fabuloasă.

Atașamentul său față de muzica românească este prea-bine cunoscut. Am avut plăcerea să-l cunosc în anii `90, când ne vizita țara și ne onora cu prezența sa în Festivalul Săptămâna Internațională a Muzicii Noi. Parcă îmi este vie în memorie o întâmplare onorantă și emoționantă, de după premiera unei compoziții personale, din tinerețe. În Aula Palatului Cantacuzino, învăluit în mister, Daniel Kientzy îmi propunea să-i scriu o lucrare electroacustică.

Începea, în acest fel, o colaborare împlinită cu două dedicații: „Relocation” (pentru saxofoane și live electronic) și, nu după multă vreme, „Fragile” (pentru saxofon, violă și live electronic), magistral interpretată de Daniel Kientzy, Cornelia Petroiu și Reina Portuondo.

În an aniversar, dragă Daniel Kientzy, îți adresez felicitări pentru activitatea artistică și mulți ani muzicali să urmeze!

Irinel Anghel

Anul 2005. Aveam o sesiune de înregistrare programată în Aula Palatului Cantacuzino, cu Daniel, pentru lucrarea mea *Divers(ion) II*. La ora 9 seara, s-a oprit curentul electric pe Calea Victoriei. Pe întuneric, Daniel a continuat să cânte, să improvizeze și eu, împreuna cu Andrei Kivu, ne-am alăturat acestei experiențe fascinante. A fost un moment de trăire muzicală autentică *datorată* unei pene de curent, *din cauza căreia*, a rămas nefixat, neauzit de altcineva. Și acum simt că acel moment magic de improvizație în întuneric, ne-a legat profund, autentic. De fiecare dată când am discutat sau am lucrat cu Daniel, m-a atras autenticitatea artistului pasionat de muzică, de instrumentele sale, având mereu în buzunar cheia entuziasmului care deschide noi căi de urmat.

Anul 2012. În calitate de director al festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, l-am invitat pe Daniel ca solist al Orchestrei Naționale Radio, pentru lucrarea în primă audiție a lui Cornel Ţăranu – *Diferencias* pentru saxofon bariton şi orchestră. Din cauze obiective legate de biletul de avion rezervat, pe care acum nu mi le mai amintesc, Daniel nu a reușit să ajungă la repetiții. Concertul începea la ora 19. Avionul trebuia să aterizeze la ora 17. A avut întârziere. La ora 18:45 am primit mesaj de la șoferul festivalului, că Daniel a ajuns la sala Radio. A intrat pe scenă cu saxofonul bariton și a cântat uluitor. Direct din avion, fără repetiții cu orchestra. L-am urmărit cu sufletul la gură. M-a fascinat. M-a impresionat. M-a umplut de recunoștință.

Îi doresc lui Daniel, mulți ani frumoși în care să se bucure la fel de intens de talentul său uriaș, de muzică, știind că are mulți artiști-prieteni în România, care îl iubesc mult !

Doina Rotaru

Nu ştiu nici un alt muzician străin care să fi cântat şi promovat atât de mult muzica românească cum a făcut-o Daniel Kientzy! Dăruirea lui constantă, admiraţia şi chiar dragostea lui pentru compozitorii români şi pentru muzica lor este unică şi impresionantă!

Începand cu 1980 s-au scris pentru el lucrări excepţionale - mă gandesc la *Cantos* de Ştefan Niculescu, la *Prairie-Prières* de Aurel Stroe, la lucrările lui Anatol Vieru, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, ca şi la multe alte lucrări românesti ale tuturor generaţiilor de compozitori; unele, nu puţine, au fost scrise chiar la insistenţele lui, deoarece a iniţiat o grămadă de proiecte, fie cu ansambluri diverse, fie ca solist. Un exemplu de asemenea proiect, ce dovedeste generozitatea sa uriaşă, dorinţa lui de a ajuta tinerii, de a le cânta muzicile, de a-i învăţa să scrie pentru saxofon, a fost cel din 2012, când m-a rugat să-i stimulez pe studenţii claselor de compozitie ale UNMB să compună lucrări pentru trio Alto, (saxofon, violă și pian, cu Cornelia Petroiu şi Mihai Vârtosu), iar concertul ce a rezultat în urma acestui proiect (pentru care Daniel Kientzy nu era plătit) a avut loc la Ateneu şi a fost un succes deosebit. Tot în aceeasi perioadă, am fost martora unei discuţii între Daniel Kientzy şi rectorul de atunci al UNMB, Dan Buciu, în care Daniel şi-a exprimat dorinta de a preda la UNMB pentru a crea o clasă de saxofon cu scopul (citez din memorie) ”*de la transmite mai departe toate lucrările românesti scrise pentru el, peste 150, pentru ca acest repertoriu să nu dispară odată cu el, să fie prezentat in continuare publicului de către noi generatii de saxofonisti români”*. Din păcate, motive organizatorice stupide au împiedicat realizarea acestui proiect minunat.

Profesionalismul şi dăruirea artistului Daniel Kientzy sunt dovedite şi de cartea sa de aproximativ 600 de pagini, “Saxologie”, în care sunt explicate toate culorile si efectele timbrale care se pot obţine la cele 7 saxofoane, de la sopranino la saxofonul contrabas, de tabelele de multifonice puse la îndemâna oricarui compozitor care ar avea nevoie, de numeroasele CD-uri cu muzică românească realizate la casa lui de discuri Nova Musica, şi de numărul foarte mare de concerte unde intotdeauna cânta muzică românească, oriunde s-ar fi aflat pe glob. De câteva ori, pe afișele concertelor respective era scris:

Daniel Kientzy, România-Franța, deoarece muzica românească era nelipsită şi organizatorii credeau ca e român.

Artistul Daniel Kientzy m-a uluit întotdeauna prin perfecţiunea de cristal a fiecărei interpretări, prin energia vulcanică, talentul şi pasiunea puse în slujba muzicii contemporane, şi a muzicii românești în mod special. Mulţumim, Daniel!

LA MULTI ANI frumoşi, plini de realizări deosebite în continuare!

Maia Ciobanu

"Ce cauți aici? Du-te acasă și muncește!" - m-a apostrofat brusc Daniel. A urmat un mic zâmbet și mi-am dat seama că tocmai avusesem parte de o laudă încurajatoare în chip de praftură. Avea dreptate, bineînțeles; tocmai fusesem la un concert care merita comentariul "ce cauți aici?" așa cum se mai întâmplă în viața unei stagiuni, ba chiar și a unui festival.

Ce personaj uluitor, acest Daniel Kientzy!

Doctor la propriu și la figurat al saxofoanelor, trăind fulminant, respirând în și prin sunetele pe care le crează, inventând, proiectând, imaginând neobosit și da, muncind de dimineața până seara, mereu nemulțumit, neliniștit ca o flacără.

Muzica românească îi datorează enorm, căci el s-a încăpățânat să creadă în compozitorii români mai mult decât aveau ei înșiși curajul să creadă, să lupte pentru creațiile lor cu o energie incredibilă. I-au fost dedicate pagini minunate, piese solo, concerte, muzică de cameră pe care le-a înfățișat în zeci de concerte și festivaluri. Încărcat cu partiturile noastre, Daniel a pornit într-un turneu-pelerinaj chemând publicul din 19 orașe europene să le asculte în concert și să le reasculte pe CD-ul pe care îl realizase și pe care îl dăruia la sfârșitul fiecărei seri.

Nr.273,16 - Intersecții pentru saxofon, violă şi mediu electroacustic e rezultatul impecabil al întâlnirii mele cu acest artist și se află pe acest CD norocos realizat în propriile sale studiouri. A doua mea piesă creată de saxofonul lui Daniel împreună cu un clarinet, o vioară și un actor, finalizată cu migală, ca și prima, în studiourile lui din Paris este ***Just passing through…*** - una din preferatele mele.

Laudele, oricât de înalte, par meschine față de cât merită acest muzician **fabulos**!

La mulți ani, dragă Daniel! Bucură-te și bucură-ne în continuare cu sunete! Fii fericit!

Horia Șurianu

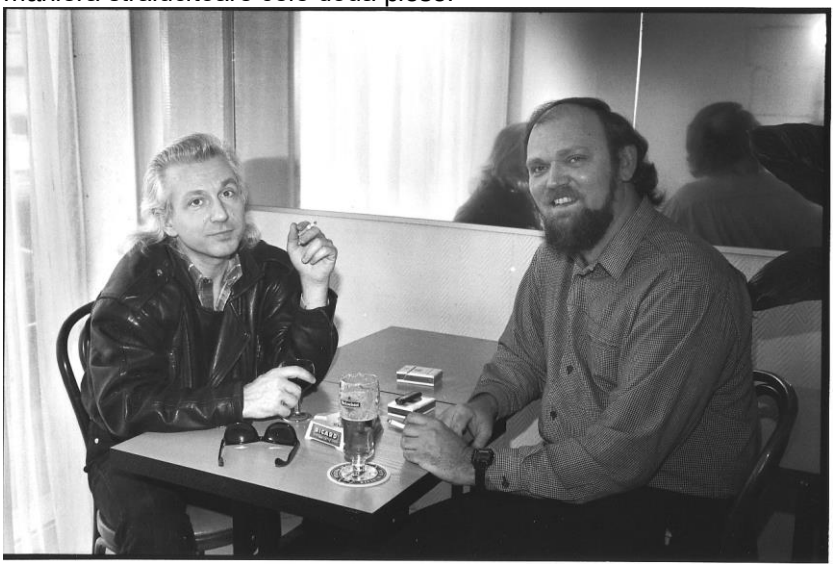
"O colaborare fructuoasă"

Întorcându-mă în timp, realizez că de când l-am cunoscut la Paris pe Daniel Kientzy, în 1983, anii au trecut cu o viteză uluitoare, lasând totuși niște urme importante în creația mea, datorită colaborării cu acest muzician care a devenit de-a lungul anilor, un interpret solist de mare valoare, facând o carieră internațională de prestigiu. Îmi amintesc că în acel an 1983, care a reprezentat stabilirea mea definitivă la Paris, Daniel mi-a propus să compun o lucrare pentru saxofoane alto inspirându-mă după Metoda sa de sunete multiple pentru saxofon care se publicase de curând, datorită cercetării sale în cadrul IRCAM-ului. Această metodă mi-a permis să-mi organizez materialul sonor și am compus piesa intitulată "Vagues, Ondes, Contours" pentru saxofon alto solist și ansamblu de cinci saxofoane alto. Era prima dată când scriam pentru acest instrument și mai ales, aplicând o tehnică nouă de compoziție, prin utilizarea sunetelor multifonice la saxofon. Această piesă a avut o soartă fericită deoarece a fost cântată în primă audiție de către Daniel Kientzy la IRCAM în 1984, apoi la Théâtre du Rond Point la Paris și în multe alte locuri din Franța și din străinătate, fiind preluată și de alți saxofoniști din lume, grație publicării partiturii la Editura "Salabert" din Paris în 1987 și înregistrării ei pe un CD intitulat "Pur Sax", disc apărut în 1996, reunind mai mulți compozitori care au compus lucrări pentru Daniel. În plus, această piesă a fost distinsă cu premiul al 2-lea la Concursul Internațional de Compoziție "Marcel Josse" în 1984 de la Paris.

Tot în 1984, Daniel Kientzy mi-a propus să compun un Concert pentru saxofon și orchestră. Cu mare entuziasm, am prezentat un proiect de concert la Ministerul Culturii și, spre surprinderea mea, am obținut o Comandă de Stat din partea Ministerului. Acest Concert a fost interpretat de Daniel Kientzy la Havana, în Cuba, cu Orchestra Simfonică a Marelui Teatru de la Havana și la Radioteleviziunea Română, cu Orchestra de Cameră, sub bagheta dirijorului englez Neil Thomson.

În 1985, am primit o altă comandă de la Asociația Saxofoniștilor din Franța, pentru o lucrare de 6 instrumente, în care saxofonul trebuia să aiba un rol solist. Astfel am scris piesa "Esquisse pour un clair-obscur" care a fost cântată în Franța, în Italia și în România, unde s-a făcut o înregistrare specială cu Ansamblul Archaeus condus de regretatul muzician român, Liviu Dănceanu. Această lucrare,

împreună cu Concertul pentru Saxofon au fost gravate pe un CD în 2001, avându-l ca solist pe Daniel Kientzy, care interpretează de o manieră strălucitoare cele două piese.



Anul 2003 a deschis un nou ciclu de piese concertante pentru saxofon și ansambluri diverse, tot la propunerea lui Daniel Kientzy care, fiind preocupat din ce în ce mai mult de muzica etnică românească, mi-a cerut să scriu 7 piese pentru cele 7 saxofoane pe care le practica, bazate pe melodii populare românești cunoscute. Astfel s-au născut: "Horalungă" în 2003, prezentată în primă audiție la Cluj, în 2005, de Ansamblul "Ars Nova" dirijat de compozitorul Cornel Țăranu, avându-l ca solist pe Daniel Kientzy la saxofon sopranino, "Inimamé" pentru saxofon tenor și orchestră, în 2005, interpretată de Daniel Kientzy ca solist, acompaniat de Orchestra Filarmonică "Mihail Jora" din Bacău, sub direcția lui Ovidiu Bălan, "Rocosu" pentru saxofon soprano și ansamblu, în 2006, prezentată la Timișoara, cu Orchestra Filarmonică, sub bagheta lui Jean-Claude Dodin, "Doiul-Iodul" pentru saxofon alto și orchestră de coarde, în 2008, interpretată de Daniel Kientzy, acompaniat de Ansamblul "Musique d'Avance" la Blois, în Franța, sub direcția lui Jean-Claude Dodin și "Leandra" pentru saxofon bariton și ansamblu, în 2010, cântată în primă audiție de Daniel Kientzy și Orchestra Filarmonică "Mihail Jora" din Bacău, sub direcția lui Horia Șurianu, deci a subsemnatului, în 2011. Alte două piese s-au adăugat la cele 5 menționate: "Ciubumé" compusă în

2010, pentru saxofon bas și ansamblu de alămuri, pian și percuție și "Sirboapa", compusă în 2011, pentru saxofon contrabas și instrumente de suflat. Toate aceste piese au fost subvenționate de Fundația Francis și Mica Salabert din Paris și au fost înregistrate de către Filarmonica "Mihail Jora" din Bacău, sub bagheta mea, având-l ca solist pe Daniel Kientzy, care dovedește încă o dată, marea sa artă interpretativă, dublată de o tehnică ieșită din comun. În 2020, toate aceste piese au apărut grupate pe un CD intitulat "à la roumaine", reunite în ordine din registrul grav al saxofonului contrabas, până în registrul acut al saxofonului sopranino, disc ce reprezintă o altă mare reușită a lui Daniel Kientzy.

SUMMARY

Irina Nițu

Daniel Kientzy and the Romanian music

„[...] I am truly in love with Romanian music". „I am used to this music with its depth and its conceptuality that I cannot find elsewhere" – are statements of the French saxophone player Daniel Kientzy, one of the most known, appreciated and frequently appointed contemporary music performers on the stages in Bucharest. Furthermore, he is one of the very few artists from abroad that connected his name to Romanian space and music, up to the point that his nationality is sometimes mistaken.
As a soloist or partner performer for other musicians on stage, Daniel Kientzy remains a virtuoso of saxophone, one of the most important *translators* for contemporary Romanian music.
Happy Birthday, Daniel Kientzy!

ANEXĂ

Daniel KIENTZY - REPERTOIRE Roumain

ABREVIATIONS (s) saxophone(s) = plusieurs saxophones, 1 seul interprète / Sino saxophone sopranino / S saxophone soprano / A saxophone alto/ T saxophone tenor / B saxophone baryton / Bas saxophone basse / CB saxophone contrebasse / Sist' saxophonistes (5 Sist' = 5 saxophonistes) Instruments « pop » (et vintage) Bph biphonie / * œuvre écrite pour Kientzy / c œuvre « seulement » créée par Kientzy / # œuvre enregistrée par Kientzy / (#) captation en concert

A. Saxophone(s) & électronique (bande et/ou électronique en temps réel) en Ennéaphonie

Ana Maria AVRAM *Lux animæ (2005) Sino 14'
Adrian BORZA *Rélocation (2007) # Sino B 10'
Nicolas BRÂNDUȘ *Kitsch II N (1984) Sino S A T B 20', *K N - Comment (2000) Sino S A 6'
Costin CAZABAN *Flying (2003) S T Bas 17'
Călin IOACHIMESCU *Musique spectrale (1985) # S A B bph SA SB 14', *Les éclats de l'abîme (1995) # CB 9', *heptaGRaMa (1998) # Sino S A T B Bas CB bph SA 13', *Saxtraces (2004) # Sino 14'
Costin MIEREANU *Do, Mi, Si, La, Do, Ré (*vrs sax 80-81) # A B S T Bas bphAB 16', *Variants-Invariants (1982) # A + écho KORG, synthi AKS 14', *La colline bleue (1984) # T 8', *Immersion II (1997) # Sino, S A T B bphSinoT ou ST15'
Octavian NEMESCU *Metabizantiniricon (83-84) # A T B S Sino 19', *danielPentAbsorbOR (1996) # A T B CB 15', *Spectacle pour un instant I (1995) # Sino 1', *Spectacle pour un instant II (1995) # S1', *Spectacle pour un instant III (1995) # A1', *Spectacle pour un instant IV (1995) # T 1', *Spectacle pour un instant V (1995) # B 1', *Spectacle pour un instant VI (1995) # Bas 1', *Spectacle pour un instant VII (1995) # CB 1'
Tiberiu OLAH *Rimes (1985) # A & (Sino, B ad-lib) 8'
Horațiu RĂDULESCU *Capricorn's nostalgic crickets (74-83) (*vers.sax) # A 22'
Doina ROTARU *Reina (1996) # S 10'
Marcel SPINEI *Homage à Koukouzelis (1991) Sino S T 15'
Aurel STROE *La cité ouverte (1986) # Sino S B bphSinoS 9', *Cappriccio sopra la lontananza del fratello musicista (1997) # Sino 6'
Horia ȘURIANU *Vagues, Ondes, Contours (1984) # A 11'
Cornel ȚĂRANU *Pour Jorge (1992) # Sino 4'
Paul URMUZESCU *Vision dantesque (2007) B 6'
Anatol VIERU *Metaksaks (1984) # A + filtre suiveur d'enveloppe 4', *Pulsions en souffle continu (94) # ad lib + écho bref 2'
Mihaela VOSGANIAN *Suggestion pour sax (1998) # S B A et bc d'Alto 10'

A bis. Lyricon

Costin MIEREANU *Jardins retrouvés (83 *vrs lyricon &bande) 20'

A ter. Saxophone(s) acousmatique(s) et / ou électro-metamorphosé(s) & **Musique sur support**

Costin MIEREANU *La colline bleue (1986) # T 8', *Bolero des Balkans (1986) # Sino, S, A, T, B, Bas 14'03

B Saxophone(s) seul

Irinel ANGHEL *Divers(ion) I (2005) CB 6'
Iancu DUMITRESCU *Nadyr Latent solo (2005) # B 13'
Adriana HÖLSKY Flux Reflux (1983) (#) A 14'
Cristian MARINA *Infra (2007) # Bas 5'
Costin MIEREANU *Aksaks (1983) # Bas 5' *Mare solo (2010) # T 7'
Ștefan NICULESCU *Chant-son (1989) # bphSA 5'
Dana Cristina PROBST *Vers les quatre points (2011) BS 10'

Aurel STROE *Prairie (1994) # B 3', *Intrada (des Euménides) (1985) # bphSinoS 4', *Ciclamen (1992) CB 2', *Echelle aux enveloppes (1992) A 2', *Ascension vers une mélodie lointaine (1992) S 3', *Groupe aux enveloppes (1992) A 1', *Chanson de haine et de désespoir (1992) Sino 2', *Carnaval d'Arlequin (1992) A 3'
Cornel ȚĂRANU *Sonata Sempre Ostinato (1986) S 7'
Petru TEODORESCU *Points (2005) sax ad-lib 6'
Anatol VIERU *Doux polisson (1984) # A 7'

C. Plusieurs saxophonists. LE SAXTUOR. Ensemble à géometrie variable

Nicolae BRÂNDUȘ *Saxonatina (1985) 8 Sist' 10'
Costin MIEREANU *Terçafeira (1985) Bande + 3 Sist' 15', *La colline bleue (1984) 7 à 15 Sist' ou 5 Sist'+ bande 8'
Horațiu RĂDULESCU *Capricorn's nostalgic crickets (1983) # 3 Sist'+bande ou 7 22'
Aurel STROE *Aleph (1989) 4 Sist' 7', *Spirale (1989) 4 Sist' 11' ou 22', *Interjections (1984) 14 Sist 5'
Horia ȘURIANU *Vagues, Ondes, Contours (1984) 1 + 5 Sist' 11', * Ondoyant ex sans titre et autres (1999) # 1(S, Sino) + 12Sist' 15'
Cornel ȚĂRANU *Remembering Bartok (1995) # 1+4 Sist'10', *Responsorial (1996) # 2 Sist' 10'
Anatol VIERU 4SAX (199?) 4 Sist' 14'

D. Théâtre Musical

George BALINT *Odată cu tracerea timpului (2005) # sax A, vla, pn 17'
Nicolae BRÂNDUȘ *Ouvennérode (1991) sax CB, bande et apparition / présence féminine 12'

E. Saxophones(s) & (une) Voix (chantée)

George BALINT *Înainte de rostire (2008) sax alto, viola, voix mezzo
Violeta DINESCU cMondnacht (#) saxophone, mezzo et piano 12'
Myriam MARBE *An die sonne Hymne au soleil (1986) (#) mezzo et saxophone(s) bph ST 15', *Or hors le temps (1994) soprano (avec perc) et saxophone 12'
Doina ROTARU *En rêvant au saxophone (2003) # saxophones T S, mezzo, électronique 12'
Aurel STROE *Vier Morgenstern lieder (1987) # soprano, saxoph', perc 10'
Anatol VIERU *Siehe, du bist Schoen (1987) # saxophone et mezzo 8'

E bis. Opera

Aurel STROE *Orestia III (1985) # Sino A B CB bphSinoS + echo KORG 60', (Les Euménides) Ténor, mezzo, haute-contre et choeur mixte de 6 voix, *Die welt Konzil (1989) 60' Voix et saxophone(s) soliste & chœur mixte, 6 trb, 6 perc, synthés, cordes

E ter. Saxophone(s) & Chœur

Ștefan NICULESCU *Axion (1992) # Sino A T bphSinoA & voix de femmes 17'
Aurel STROE *Chorals et comptines (1992) # A Sino + 4Trb & 6 voix mixtes 19', *Choral perpétuel pour Dina (1991) # A & 6 voix mixtes 3'

F. Saxophone(s) & 1 clavier

Dan DEDIU Chansons gothiques (1999) saxophone et orgue 25'
Laura MÂNZAT *Phonogazette (2013) A & Farfisa *Fonoharta (2014) # Sino & orgue Hammond
Darie NEMEȘ-BOTA *Rêves de jour-3 (2012) Sino A & Clavinet
Mihail VÎRTOSU *ImpRhodeSax (2012) # AB & piano-Fender

G. Saxophone(s) & (« 1 ») percussion

Costin MIEREANU *Bolero des Balkans (+ bande) 16'

Șerban NICHIFOR *Chimaera (+ bande) 18', *Sonate 17'
Anatol VIERU *Dyathlon # 17'
Eugen WENDEL *Diason 15'

G. bis Saxophone(s) & ensemble de percussions

George BALINT *Înainte și după clopote (2005) sax CB et 6 perc 12'
Carmen CÂRNECI *Songe du dragon rouge (2005) sax CB et 6 perc 8'
Octavian NEMESCU *Ascensio (2005) # sax CB Sino et 6 perc 17'
Doina ROTARU *Matanga (2005) # sax CB et 6 perc #
Bogdan VODĂ *Temps otomans (2005) # sax CB et 5 perc 4' #

H. Musique de chambre avec saxophone(s)

Irinel ANGHEL *Choix (2008) saxS, vla, électronique 9'
George BALINT *Odatp cu trecerea timpului (2005) # Sax A Vla Pn 14', *Trei povestioare cu tâlc (2007) Soprano, Fl, Cl, SaxA, Cor, Trb, Perc, Pn, Vc. 8', *Înainte de rostire (2008) sax alto, viola, voix mezzo
Laurențiu BELDEAN *AmphiTRYo(PHO)n(ES) (2015) SaxSino, harpe et vla
Dan BUCIU *Schite la un Requiem pentru… mine (2007) Soprano, Fl, Cl, SaxA, Cor, Trb, Perc, Hp, Pn Vc. 8'
Mihnea BRUMARIU *Skepsis im chaos 4 (2007) Cl, SaxA, Cor, Trb, Perc, Pn, Vc. 6'
Carmen CÂRNECI *(inachevé) l'exil (2007) Fl, Cl, SaxA, Cor, Trb, Pn, Perc.
Mihai Mitrea CELARIANU *Ouverture et valse centrale saxophone, percussion et contrebasse 8', cNataliennlied sax, tb,htbois, 2fl, synthé, perc, vl, va 15'
Maia CIOBANU *Nr. 273,16 - Intersections (2007) # sax A, vla, électronique 9', *Just passing through (2010) # sax T, cl, vl, électronique 30'
Lidia CIUBUC *Culori citadine (2011) saxS, vla, pn 6'
Cătălin CREȚU *MuZicale culinare (2010) # sax T, vla, bande, électronique 9'12
Liviu DĂNCEANU *Florilège sax, fl à bec, fl, synthe 15'
Adina DUMITRESCU *Pénitence et antropologie (2007) # sax SinoA bphSinoA, vla et électronique 9'
Theodor GRIGORIU *Mormântul lui Orfeu (2007) fl, cl, saxS, cor, trb, vcl, pn, hp, mba 7'
Sorin LERESCU *Geöffnete Augen Fl, CL, SaxA, Cor, Trb, Perc, Hp, Pn, Vc. 9'
Costin MIEREANU *Bolero des Balkans saxophone, percussion, flûte et bande 16', *Miroirs liquides saxophone, bon, pn, hp, ctr-b et perc 12', *Claire de biche sax, 1010 / 121 tuba / 5 perc 12', *L'ombre double-cinquième voyage d'hiver- (2007) # sax Sino S, va, bande, électronique 12'
Viorel MUNTEANU *Blaga, Nebanuitele trepte (2007) Soprano, Fl, Cl, SaxS, Pn, Vc. 9'
Octavian NEMESCU *Cristiascesiocello (2007) fl, cl, sax(A-Sino), cor, trb, vcl, hp, pn, mba 12', *A T (in memoriam mon fils Cristian) (2008) # sax B A T S, vla, bande, électronique 18'
Adrian POP *Polifonii (2007) Fl, Cl, SaxA, Cor, Trb, Vc.
Horațiu RĂDULESCU *Astray # sax, 2 pianos verticaux préparés et élect. 22'
Doina ROTARU *Obsessivo (2008) # sax T, vla, bande, électronique 9'
Marcel SPINEI *Apollonic music saxophone et violoncelle 10'
Cornel ȚĂRANU cLaudatio per Clusium Hbt, saxB, synthé, mezzosoprano 12'
Livia TEODORESCU-CIOCĂNEA *Mysterium tremendae (2007) Fl+pic, Cl, SaxA, Cor, Trb, Perc, Hp, Pn. 10'
Anatol VIERU Multigene sax, fl, ob, perc, pn 12' Toccatina sax, trb 4', Centaurus sax, trb, perc 9', Canto # sax, vc 5', Elegia I Myriam Marbe in memoriam sax, orgue, perc ad lib 9', Double duo sax, vibraphone, cl basse, marimba

H bis. Saxophone(s), Viola & Piano (Trio Alto)

Sebastian ANDRONE *Apisaxivo (2010) saxB, vla, pn 6'
Veronica ANGHELESCU *Trisagion (2011) saxBS, vla, pn 7'
Dan BUCIU *Purificari (2010) # saxB, vla, pn 11'
Iulia CIBISESCU *Trio (2006) # saxA, vla, pn 12' *De mântuirea primăverii saxA, vla, pn (2008)
Lidia CIUBUC *Culori citadine (2011) saxS, vla, pn 6'

Liviu DĂNCEANU *Koan (2007) # saxA, vla, pn 6’
Violeta DINESCU *Ahania (2007) # saxA, vla, pn 7’
Adina DUMITRESCU *Lundi rue Christine (2006) # saxA, va, pn 7’
Sebastian DUMITRESCU *Tropicality (2011) saxB, vla, pn 7’ *
Sorin LERESCU *Soul trio (2005) # saxA, va, pn 10’
Vlad MAISTOROVICI *Love tunes (2007) saxS, vla, pn 12’
Laura MANOLACHE *Personaje II (2010) # saxB, vla, pn 9’
Darie NEMEȘ-BOTA *Quasi da lontano (2011) saxBSino, vla, pn 12’
Christian Alexandru PETRESCU *Memeorii scurte saxB, vla, pn 9’
Fred POPOVICI *(Com)positions triangulaires (2005) # SaxA, vla, pn 9’
Cornel ȚĂRANU *Kerkira Trio (2007) saxS, vla, pn 13
Nicolae TEODOREANU *Murmur (2011)
Ulpiu VLAD *Fiori si resonantie (2005) # saxA, vla, pn 14’
Bogdan VODĂ *Vision parallèle (2010) # saxB, vla, pn 9’
Mihail VÎRTOSU *Impromptu (2011) saxB, vla, pn 9’
Mihaela VOSGANIAN *Inquiétudes (2006) # sax A bphAbecd’A, vla, pn 10’
Cornelia ZAMBILA *Hybris IV (2011) saxSino, vla, pn 6’

I. Saxophone(s) soliste & ensemble

Irinel ANGHEL *Divers(ion) II (2005) # CB & vl, va, vc, pn 10’
George BALINT *Marmuri și Creste (2011) 2vl vla vc CB 2cor Bn Pn Perc//3Sist' (2011) 17'
Liviu DĂNCEANU *Quasiconcerto (1983) # S T bn/tb/vc/cb/pn/perc 15'
Mircea FLORIAN *Pacific Poem NR.2-5 (1983) sax, perc, boîte à rythme et bande 9’
Laura MANOLACHE *Neuitare (2010) Sino, S,A,T,B, Bas, CB 4Vl 2Vla VC CB, *Timpul speranței (2012) SABCB & Compact-Duo et 2 Pianet
Laura MÂNZAT *Phonojournal (2013) S & SaxBas, Clavinet, *Phonomagazine (2013) S & SaxBas, Stratocaster, Precision-bass, *Phonorevue (2013) A & Cor, Tuba
Costin MIEREANU *Kammerkonzert (1985) # Sino A T Bas 1010/000/00101/guit/mand/hp/perc 17', *Mare nostrum (2010/13) Sino,S A,T,B, Bas, CB 2Trp 2Trb 2vl vc cb, Percussions, Synthétiseur(s) DX7, Guitares Basses et Guitares électriques, orgues électroniques Compact-Duo, VC(s), Orvilles, *Mare mosso (2010) Sino, S A,T,B,Bas,CB 2Trp 2Trb 2vl vc cb, *Mare nuovo (2010/12) # Sino & Percussions, *Mare calmo (2010) # S 7’ & Synthétiseur(s) DX7, *Mare azzuro (2010/12) # A 7’ & DX7(s) (cloches inharmoniques), *Mare agitato # T 7’ & Guitares Basses et Guitares électriques, *Mare ebbro ex-lungo 2010/12) # B 7’ & VC(s), *Mare lungo ex-stanco (2010/12) # Bas 7’ & orgues électroniques Compact-Duo, *Mare grosso ex-vechio (2010/12) # CB 7’ & Fl(s) à bec, *Mare eletrico (2010/12) # CB 7’ & Orvilles
Octave NEMESCU *BrokenSpirEggEchoCristi # vrs stéréo Sino, S A,T,B, Bas, CB 2Trp 2Trb 2Vl 2Vla
Ștefan NICULESCU *Octuplum (1985) S A 1010/000/00101/guit/mand/perc 12'
Diana ROTARU *Shakti (2004) # Sino A B 1111 111 tuba, perc, pn, 2vl, va, vc, CB 16’
Doina ROTARU *Colinda (2005) # B & vl, va, vc, hp, cel, mar 8’ voir aussi G bis
Horia ȘURIANU *Esquisse pour un clair-obscur (1986) # S fl, cla, vl, vc, pn. 11', *Hora lunga (2003) Sino 0000 / 012 pn perc 2vl, vla, vc, cb., *Sirboapa (2011) CB 1111/111/00000, *Ciubume (2010) Bas Trp, Cor, Trb, Perc, Pn.
Cornel ȚĂRANU *Sonata Sempre Ostinato II (1988) # S + quintette à cordes/ pno/perc 7’, *Mosaique (1992) # S T 0000 000 pno perc 11110 16', *Chrysalide (1995) # Sino 0000 111 pno perc bande 12’, *Epitaphe pour Jorge (2003) # S quintette à cordes 7’, *Laudae (2006) # S 2vl, va, vc, pn 7’, *Oximoron (2006) # S, flûte, clarinette, cor, trombone, perc, pn 9’, *Triade (2011) saxS + Trp + Trb solistes et 2Cor Bn 2Vl Vla VC CB 2Perc, * Hommage à Bartok II (1995/2012) # Sino et quintette à cordes 10’
Livia TEODORESCU *…and Brutus is an honourable man (2010) Sino, S A,T,B, Bas, CB 4Vl 2Vla 2Trp
Mihail VÎRTOSU *ahbcbhacahcb (2011) Sino, S A,T,B, Bas, CB 2Vl 2Vla VC CB 2Trb, *Rêves interrompus (2013) # SinoT Piano-Fender, Guitare électrique, Guitare-basse, *Bifurcation (2013) # Sino/T Guitare électrique, Guitare-basse
Bogdan VODĂ *Mémoires (2005) # Sino S A T 1111 111 per Pn 2111 12,’ *Melanger les danses (2005) # Sino solo, vl, va, vc, hp, cel, mar 4’, *Rêves (2011) TSBas 2vl vla

vc # CB 2cor Bn Pn Perc // 3Sist' (T(Bas), *Grossomodo concerto (2011) # ST & Trp Trb solistes et 2Cor Bn 2Vl Vla VC CB
Eugen WENDEL *Saphonospir A 1010/1110/2 perc/Cordes 20111 15'

J. Saxophone(s) & Guitare-électrique, Guitare-Basse, Synthétiseur, Batterie (de percussions) / Kientzy & BAROCKO

Costin MIEREANU *Ricochets (1989) Sino S A T B bph SinoS et SA 12'
Anatol VIERU *Giusto (1989) # A 10

K. Saxophone(s) & Orchestre

Ana Maria AVRAM *Noumena (2004) B, Sino 30' saxophone, clarinette basse et flûte basse solistes 0000/422, timp 2 perc cordes 12 10 8 6 4
George BALINT * Zbucium (Concerto pour saxophone(s) et orchestre) (2006) # Sino, A, B, CB 21' 3 2+ca 3+clb 2+ctrBon / 432 Tuba / pn (clv, cel), Hp 6perc, cordes: 14 12 10 8 6 et bande, * Nedespărțiți (2009) # SaxAS & Vla 15' 2121 210 1Perc Cordes 10 8 6 6 4 (5 4 3 3 2)
Iulia CIBIȘESCU *Concerto (2007) Bas ??' 0000 000 pn perc cordes
Liviu DĂNCEANU *Marea Unire (1988) # (*version sax - perc) S T Bas 20' (Sax et perc solo) 2222/222-perc-cordes
Dan DEDIU *Chansons gothiques (2000) # S A bph SA 35' 32+CA2+ClB2+C-bon432Tub 3percHP Pn+Cel Cordes 16 12 8 6 6
Iancu DUMITRESCU *Nadyr Latent II (2004/05) # B 0000/422 3 perc cordes 12 10 6 6 4 15'
Călin IOACHIMESCU *Concerto (1994) # S A B bph SA et AB 19' 22CA22 / 422 / 2 perc / cordes: 8 8 6 6 3 19'
Sorin LERESCU *Sax-Concerto (2004) # A B 2(pic) 2ca) 2(clB) 2(ctrBon) 222 /3 perc/ cordes 18' *Side by side (2010) SaxSAB & vla solo 3333 433 tba, 4perc, cordes 25'
Myriam MARBE *Concerto pour Daniel Kientzy et saxophones (1984) # Sino A B bphSinoA 33' 3333/4231/3 perc/hp/Cordes
Costin MIEREANU *Doppelkammerkonzert (1985) # Sino A T Bas 17' (Sax et perc solo) 2222/211/2 perc/pn/celesta/ 8 6 4 4 2, *Concerto pour saxophone et orchestre (2007) # S 23' 2222/221 pn cel perc hp cordes
Ștefan NICULESCU *Cantos (1984) # Sino A T B 3000/3431 tuba /3 perc/ 14 12 10 8 6 22'
Tiberiu OLAH *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus (1991) # Sino A B 23' 3333/433 perc. Cordes
Fred POPOVICI *Concerto (1997) # S A 111ctrbn/222tuba/3perc/synthé/ bande 0 0 1 0 6 4 17' *webern28@sax-alto.freqmod (2007-2009) (#) saxA, Vla & électronique 14' 203CtrBon 211 2Perc Cordes (00803)
Doina ROTARU *Concerto (1993) # B S A bphSB tphSAB 2222 / 202 / 3perc cordes: 12 8 6 4 2 20', *Masques et miroirs 2e Cto p. saxoph'(s) et orchestre (2007) # SinoAB bphSinoA 2222/222, perc, pn, cordes 15', * C'est la coqueluche (2014) A 1111/111 pn mba perc cordes 3'42'', * Very Contemporary (2014) S 1111/111 pn perc cordes 1', * Ruatronics (2014) Sino 1111/111Tuba pn cordes 1'32, * Rabo de Gato (2014) S 1111/111Tuba pn cordes 1'04, * Asoka Papillon (2014) A 1111/111Tuba pn cordes 1'04
Aurel STROE *Prairie, prières (1995) # Sino A B 2222 / 844 perc / cordes: 24 0 8 8 8 25'
Horia ȘURIANU *Concerto (1984) # Sino T 2222/100/ cordes 16', *Hora lunga (2003) # (vrs orchestrale puis loco) Sino 0000 / 012 pn perc cordes 9', *Inimamé (2005) # T + 1111 / 111 cordes 12', *Rocosu (2006) # S 1111 / 111 / perc / cordes 10' *Doiul–Iodul (2008) # A 0000 / 000 / cordes 7', *Léandra (200 ?) # B ???? / 000 / pn perc / cordes 8'
Cornel ȚĂRANU *Miroirs (1990) # S T bphST 1111/111 pno cel perc cordes 18,' *Sax Sympho (2006) # S T B bphST 2222/221 hp 2 perc pn cordes: 86442 17', *Diferencias (2010) # B 22(CA)2(clB)2/220 PnCel Perc Cordes 15', *Semper idem (2015) # S A 2+pic22+clb2+ctrbn 221 Pn Perc cordes 17'
Anatol VIERU *Narration II (1985) # Sino A B 2111/220/perc/10.8.6.4.2. / guit.élec / guit.bas 17'
Mihaela VOSGANIAN *Concerto (1997) # Sino S A T bph SinoA 2+pic22+bass2 /422 tub / 4perc / cordes 18'

ISTORIOGRAFIE

O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea

Fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (II)

Vasile Vasile

După datele preliminare, reflectând unele dintre **formele de constituire a fondului *George Breazul,*** necesare pentru explicarea marii deschideri enciclopediste a muzicianului român, ajungem la prezentarea a ceea se poate numi o mină de aur a muzicologiei românești **fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.**

Este vorba despre un imens fond de carte, manuscrise, partituri și documente inventariate de văduva muzicianului, profesoara Georgeta Breazul, considerată, pe bună dreptate o adevărată Penelopă – ca și văduva eminentului cărturar Leca Morariu, prezentată ca atare în recenta restituire a celei mai documentate monografii închinate lui Ciprian Porumbescu și ilustrului său părinte – considerat și la propriu și la figurat – Iraclie Porumbescu.

Georgeta Breazul a cunoscut cel mai bine acest fond. L-a grupat pe criterii tematice; din păcate, între timp această așezare a fost desființată, îngreunând în prezent accesul direct la anumite materiale ce urmau să alimenteze importante subiecte ale cercetătorului. Cea mai importantă pierdere a desființării acestei clasificări, de la care a rămas doar un registru cuprinzând tematica vastă avută în vedere de Doamna Georgeta Breazul, constă în faptul că cercetarea este obligată să parcurgă în prezent toate filele celor **17 registre de inventar** pentru urmărirea unei anumite teme sau a unei lucrări, autorul acestei prime prezentări într-o formă mai amplă a

fondului fiind nevoit să propună o **coloană vertebrală a vastului și diversului material:** manuscrise autografe ale lui Breazul și ale altor muzicieni ai timpului, manuscrise anonime sau cu autori cunoscuți, partituri originale sau tipărite, ciorne de acte oficiale și ale unor studii și articole (unele publicate, altele dublate de dactilograme), studii și articole ale altor autori, tangente cu tematica vastă urmărită de viitoarele teme care-l atrăgeau pe depozitar, fotografii, programe și invitații la manifestări muzicale, pagini de corespondență cu muzicieni din țară și peste hotare, cărți de referință înscrise într-o amplă tematică, acte de studii și caiete de notițe de la cursurile din Germania (unele amintite anterior), acte oficiale pentru studiile parcurse și de numire în funcțiile deținute ș. a. m. d. Norocul mare constă în faptul că fiecare document poartă ștampila „donația George Breazul".

Prezentul demers îşi trage seva din aceste materiale ale vastei biblioteci De aceea, îmi iau îngăduința să consider investigarea întregului material al bibliotecii care a aparținut lui George Breazul, un al treilea doctorat, după cel în Muzică[31] și cel în Pedagogie[32].

Pentru a înlesni accesul în vastul fond de unități documentare consider necesară o prezentare generală care va respecta gruparea unităţilor: cărţi vechi, cărți rare, cărţi în limba română şi în limbi de circulație europeană - îndeosebi germană, franceză, italiană - partituri, documente oficiale și personale, articole, studii publicate și nepublicate, fotografii, programe de manifestări muzicale, corespondenţă) după registrele de inventar alcătuite de Georgeta Breazul și donate Uniunii Compozitorilor, cu dulapuri cu tot, la 12 ianuarie 1971, cuprinzând materialele fostei biblioteci personale.

În prezent fondul bibliotecii care poartă numele ilustrului său fondator are următoarea organizare, pe care o voi folosi şi în prezentările viitoarelor pagini, utilizând, pentru economie de spaţiu, cifra romană – pentru registrul în care se găseşte materialul - şi numărul de ordine din acest registru - cu cifre arabe. Deoarece doresc ca această prezentare succintă și sistematizată să devină un instrument necesar celor atrași de problematica imensă a fondului de cărți, partituri, documente, programe de concert și manifestări muzicale, articole, studii, scrisori, fotografii, voi porni de la **prezentarea pe scurt a**

conținutului celor 17 registre în care sunt inventariate materialele, grupate după criterii proprii celor care le foloseau: cărți rare, cărți de diferite specialități, partituri tipărite, fotocopiate și manuscrise, periodice române și străine, articole ale lui Breazul și ale altora, programe de sală, invitații la manifestări culturale, fotografii, fotocopii, scrisori, însemnări, cursuri, dactilograme etc. Pentru materialele folosite am păstrat numerotarea Doamnei Georgeta Breazul, chiar dacă ea însăși a constatat și semnalat la ultimele verificări din ianuarie 1971, anumite neconcordanțe: numere care se repetă sau altele care lipsesc, adaosuri ulterioare etc., precizate în registrele în care sunt menționate cărțile, partiturile studiile, articolele, fotocopiile, programele de sală, invitațiile la manifestări culturale etc.

Cred necesară o **încercare de clasificare foarte generală a fondului de carte veche, şi carte rară** din această bibliotecă, deoarece ea reflectă larga deschidere culturală a muzicianului român - atras de multe faţete ale domeniului - şi bogata sursă bibliografică a producţiilor sale. În același timp, sper că această clasificare poate ajuta în orientarea viitorilor cercetători.

Cele 9034 de cărţi sunt lucrări de teologie, istorie politică bisericească şi culturală, filosofie şi filosofia artei, literatură, pedagogie, istorie, istoria culturii, psihologie, etică, estetică, folcloristică, etnomuzicologie, bizantinologie şi cele capitale din muzicologia universală şi românească, putându-se afirma că biblioteca savantului adăpostea cam tot ceea ce apăruse în timpul vieţii lui în aceste domenii, îndeosebi în cultura germană și franceză. Traducerile în limba română a unor materiale ale autorilor citaţi aveau aceleaşi destinaţii, de a servi activităţilor educaţionale şi iniţierii studenţilor în munca de cercetare științifică.

Cele **5300 partituri** (totalului de 5037 adăugându-se cele 269 care repetă numerele 478 – 747), ultimele circa **500 fiind manuscrise**) reprezintă o adevărată avere muzicală cu o reprezentativitate invidiabilă, dominând totuși documentele necesare istoriei muzicii românești, începând cu cele datorate străinilor care au fost atrași, au adunat și au prelucrat, mai ales pentru pian, melodii românești. Printre partituri reţin atenția cele generale, numind dintre ele, doar câteva pentru a avea măcar o parte din elementele de referință ale bibliotecii: *Mathäus*

Passion de J. S. Bach, *Missa Solemnis* de Beethoven, *Recviemul german* de Brahms, operele *Tristan și Isolda* de Wagner, *Salomeea* de Richard Strauss, *Dama de pică* de Ceaikovski, mai multe opere mozartiene și multe, multe altele. Printre reducțiile pentru pian a unor lucrări simfonice sau vocal – dramatice pot fi citate *Simfonia a V – a* de Beethoven și opera *Werther* de Massenet.

Se adaugă **1864 periodice și 3538 articole** (din două registre: XIV şi XVI), cele **2207 programe, cele 1056 de documente şi fotografii**, un total de documente mai mult decât impresionant.

Situația generală a fondului se prezintă astfel:

Carte rară: *Registrul I*[33] – nr. 1 – 451 - cărţi vechi, începând cu cele din secolul al XVI – lea, cea mai veche fiind cea din 1547 – *Glareani dodekachordon*;

Cărți: *II* – nr. 1 – 3730; *III – Cărți*, nr. 3731 – 6062; *IV – Cărți,* nr. 6063 – 8131; *V – Cărți*, nr. 8132 – 8583;

Muzica (Partituri): *VI* – nr. 1 – 888; ulterior verificarea numerelor din registru a scos în evidență faptul că numerele 478 – 747 apar de două ori, registrului adăugându-i-se astfel 270 unităţi; având, deci în total 1158 unităţi; *VII – Muzica (Partituri)* nr. 889 – 2095 - 1185 partituri; *VIII – Muzica (Partituri)* nr. 2096 – 3346 - 1251 partituri; *IX - Muzica – Partituri:* 3347 - 5637, 1690 + 16 partituri şi manuscrise (4615 – 5026);

Periodice *–X* – reviste în limba română și în limbi europene, ordonate alfabetic şi pe ani – 2150 de titluri de reviste; după rectificarea numerotării și cu un supliment de 175 de piese au ieșit 2195 unități;

Documentar: *XI:* 1 – 1056:

Programe de sală şi invitaţii la diverse manifestări culturale *–XII – XIII:* 1 – 1029 și 1030 - 2207;

Articole – *XIV*: 1 – 1365;

Fotografii şi fotocopii ale unor lucrări rare, incluzând şi filme după anumite manuscrise rare – *XV*: 1780;

Articole - *XVI***:** 1190 fişe copiate de George şi Georgeta Breazul: numerotate de la 1 la 2174: articole, cronici muzicale, studii, cursuri, manuscrise, referințe, aprecieri la adresa lui Breazul în limba română și în alte limbi europene, articole post-mortem, texte dactilografiate, toate având precizate sursele de identificare: titlul ziarului, locul și anul de apariție, data publicării si titlul materialului; o categorie aparte o ocupă materialele post-mortem.

Scrisori *XVII***:** 2676 numere, scrisori primite şi trimise de George Breazul, însemnări, fotografii, cu un adaos ulterior, în total 3128 unități.

Statistic vorbind, cu o anumită aproximație, se poate vorbi despre 451 cărți rare; 8583 cărți în diferite limbi – în total 9034 unități, 3594 partituri, completate cu altele 1706, incluzând și manuscrise psaltice sau guidonice, 2195 de periodice românești și străine, 1056 unități documentare, 2207 programe de sală și invitații, 1513 fotografii și fotocopii ale unor lucrări și manuscrise, 3538 extrase din ziare și reviste, dactilograme și copii ale unor articole publicate, 3128 de unități epistolare – o adevărată avere cărturărească lăsată moștenire muzicologiei românești, după ce a beneficiat de avantajele ei însuși George Breazul. Cele mai importante dintre cărțile cu valoare deosebită sunt depozitate în holul mare de la intrarea în sediul Uniunii Compozitorilor și în biroul vicepreședintelui.

În monografia închinată muzicologului am încercat **o clasificare tematică foarte generală a materialelor incluse în fondul *George Breazul***[34], a cărei reluare o consider necesară pentru a oferi câteva repere orientative asupra vastului fond, citând doar o parte dintre lucrări, grupate astfel (cu cotele respective: numerotarea latină se referă la registrele amintite iar cea cu cifre arabe au în vedere ordinea din aceste registre):

- **cultură universală**: Voltaire – *Chefs d'oeuvres dramatiques,* Paris 1809, t. *I – III: I - nr. 414;*

- **teologie:** Martino Gerberto – *Scriptores ecclesiastici - De Musica* – 1784: *I - nr. 412;* Ioan Pralea – *Psaltirea prooroculuiş i împărat David*, Braşov, 1827: *VII nr. 378;* R. Graffin – F. Naum – *Patrologia Orientalis,* Paris, 1830: *VII: nr. 242; Efhologhiu sau Moliftelnic /din 1686),* Bucureşti, 1854: *VII - nr. 365*; *Isagoghia sau Introducere în cărţile Sfintei Scripturi, ale Vechiului şi Noului Testament,* Bucureşti, 1858: *VII - nr. 275*; *Psaltirea scheiană,* 1889: *VII – 227; Psaltirea în versuri* etc.;

- **istoria Valahiei (Țării Românești, Munteniei) a Moldovei și a Transilvaniei, în limbi europene şi ale unor celebri autori ai vremii:** Dionisie Fotino – *Istoria vechii Dacii*, publicată în limba greacă, la Viena, în 1819: *I - nr. 128*, cu varianta în limba română din anul 1859, traducere de G. Sion, vol. I – III: *VII: 65*; Domenico Sestini – *Viaggio curioso scientifico antiqurio per la Valahia, Transilvania (...)*

Firenze – 1815: *I - nr. 100*; Adam Neale – *Voyage en Allemagne en Plolone, en Modavie,* Paris, 1818, vol. I – II, 1818: *VII - nr. 56 – 57*; W. Wilkinson - *Tableau historique geographique et politique de la Moldavie et de la Valachie*, Paris, 1821: *I - nr. 73*; Lagarde, comte de – *Voyage de Moscou à Vienne, par Kiev, Odessa, Bucharest et Hermanstadt,* Paris, 1824: *I - nr. 72*; *The Travels of Macarius patriarh of Antioh,* London, 1829: *I - nr. 360*; Micael J. Quin – *A steam voyage down the Danube,* London, 1835, vol. I – II: *I - nr. 71*; John Pagel – *Hungary and Transilvanie,* London, 1839 t. I – II: *I - 66 şi 67;* J. A. Vaillant – *La Roumanie,* Paris, 1855, t. I – II, 1835 și 1844: *I - nr. 62 – 64* (3 volume); A de Gerano – *La Transilvanie et ses habitants,* t. I – II, Paris, 1850: *I - nr. 411* şi *411a*; Anatole de Demidoff - *Voyage dans la Russie meridionale et la Crimée, Hongrie, la Valachie et la Moldavie*, 1840: *I – 416*; Elias Regnault – *Histoire politique et sociale des Principautés Danubiennes* – 1855: *I - nr. 61*; Edgar Quinet – *Oeuvres complètes: Les Roumanie,* Paris, 1857: *I – nr. 85*; M. A. Canini – *Studii istorice asupra originei naţiunei române,* Bucureşti, 1858: *I – nr. 153*; Kumisch – *Bukarest und Stambul Skiezzen,* Paris, 1862: *I - nr. 86*; Patrick O'Brien – *Journal of a residence in the Danubian Principates, London*, 1863: *I - nr. 127*; Antonio Del Chiaro – *Revoluţiile Valahiei*, Iaşi, 1869: *I – nr. 114*; G. Le Cler – *La Moldo – Valachie,* Paris, 1866 – *I - nr. 68* etc.;

- istoria Principatelor Româneşti, în limba română: Dimitrie Cantemir – *Hronicul româno – moldovlahilor* – 1835 şi 1836: *I - nr. 225* şi *429*; Petru Maior – *Istoria pentru începuturile românilor în Dacia*, Buda, 1834 – *I - nr. 248*; August Treboniu Laurian – *Magazin istoric pentru Dacia,* 1845: *I - nr. 424*; Nicolae Bălcescu **–** *Istoria Românilor supt Mihai Vodă Viteazul*, Bucureşci, 1846: *I - nr. 426* – 428; *La Valachie moderne* par madame la princesse Aurélie Ghika, Paris, 1850 – *I - nr. 257*; *Uricariul* lui Codrescu, 1852: *I - nr. 144*; M. Carra – *Istoria Moldavii şi Români(e)i,* Bucureşti, 1857, traducere N. T. Orăşeanu: *I - nr. 80*; Manolache Drăghici – *Istoria Moldovei pe timp de 500 de ani până în zilele noastre*, Iaşi, 1857, vol. I – II: *I - nr. 112 şi 113*; Mihail Kogălniceanu: *Letopisețele Țării Moldovei,* 1845 - 1846, t. I – II: *II - nr. 1241*; C. D. Aricescu – *Istoria revoluţiunii române de la 1821*, 1874: *I - nr. 45;*

- cărţi despre istoria Principatelor Române, în limbi străine, scrise de autori români: Gheorghe Asachi – *Tableau de l'histoire de Moldavie – Alexandre le Bon* – 1839: *I - nr. 380; Daquie et Trajan,* 1840: *I - nr. 381*; Dimitrie Cantemir - *Istoria Imperiului Otoman,* Bucureşti, 1876, vol. I – II: *I - nr. 249 – 249a*; Jean Cratiunesco – *Le People roumain d'après ses chants nationaux*, Paris, 1874;

- **cărţi de literatură română ale deceniilor de mijloc ale secolului al XIX – lea** semnate de: Gheorghe Asachi, Costache

Conachi, Ienăchiță Văcărescu (1848), Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu (1838, incluzând versurile cântecului de lume *Din sânul maicii mele*), Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu, Alexandru Vlahuță, George Coșbuc, Șt. O. Iosif, Petre Dulfu, Mihail Sadoveanu etc.;

- **cărţile de filologie şi lingvistică ale epocii:** *Alfavita sufleteasc*ă, Sibiu, 1803: *I - nr. 236;* Damaschin Bojâncă – *Anticele Românilor,* Buda, 1832: *I - nr. 215*; Constantin Diaconovici Loga – *Epistolar(i)ul românesc,* 1841: *I - nr. 213*; Aron Pumnul – *Lepturariul românesc,* t. I – II, 1865: *I - nr. 208 – 209;* Timotei Cipariu, Th. D. Speranţia etc.;

- **lucrări de istorie şi critică literară**, cum ar fi cele semnate de Titu Maiorescu, Moses Gaster – *Chrestomaţie* – Leipzig, 1891, t. I – II: *I - nr. 47* – 48; Heliade Rădulescu – *Din scrierile lui Byron*, 1834;

- culegeri de folclor literar: Vasile Alecsandri - *Doine şi lăcrămioare, 1842 – 1852,* Paris, 1853;

- **traduceri în limba franceză ale unor culegeri de folclor:** *Ballades et chants populaires de la Principautés Danubiennes, recueils et traduits par V. Alecsandri, avec une introduction par M. Ubicini*, Paris, 1855: *I - nr. 229*;

- **vechi cărţi orientale**: *Halima* – 1835: *I - nr. 270* şi *271*; *Istoria prea frumosului Arghir,* 1847: *I - nr. 402*; *Alexandria*;

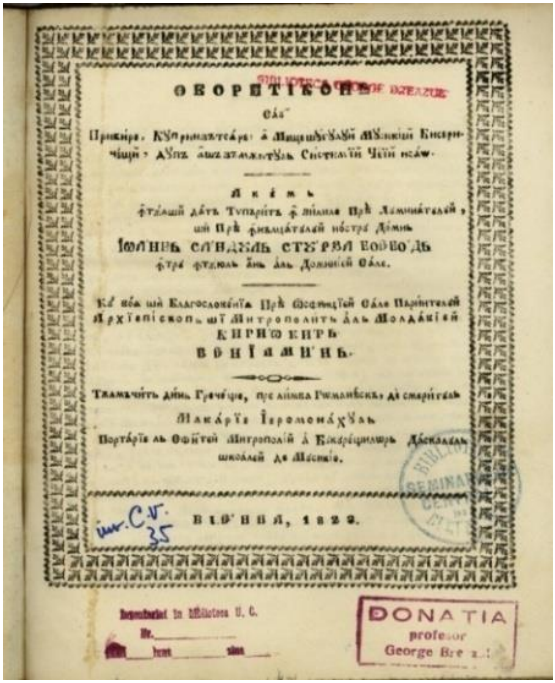
- **lucrări de istoria muzicii universale, tratate de componistică și memorialistică a unor mari compozitori:** Félix Clément – *Histoire de la Musique*, Paris, 1855: *I – nr. 418*; Ant. Reicha – *Traité de la Mélodie*, 1814: *I - nr. 430 - 432*; Fr. Liszt – *Pages romantiques*, Cl. Debussy – *Pour la musique française* și altele;

- **antologii de muzică bizantină liturgică în limba greacă**: Petru Lampadarie – *Doxastarul pe scurt* – 1820: *I - nr. 303*; Constantin Protopsaltul - *Irmologhionul calofonicon* – 1835: *I - nr. 224* şi *314*; *Irmologhionul* – 1839: *I - nr. 211*; Petru Peloponisiu – *Irmologhion* – Constantinopol – 1856: *I - nr. 217*; Ioan Protopsaltul – *Anastasimatar* – Constantinopol, 1858: *I – nr. 220;*

- culegeri de muzică cu texte grecești: *Euterpe* – 1830: *I - 343* şi *344*; *Pandora, adică culegere de cântece străine mai noi şi mai plăcute,* Constantinopol, 1843: *I - nr. 345*; *Armonia, adică culegere de cântece greceşti şi turceşti, compuse şi puse pe muzică de* S. I. Vlaholopulos, Constantinopole, Kagiol, 1818, t. I – II: *I - 342*; *Marele Teoreticon* al lui Hrisant, tipărit la Veneţia, în 1832;

- **cărţile lui Macarie Ieromonahul tipărite la Viena, în anul 1823**: *Anastasimatarul – I: nr. 234, 241* şi *285*; *Irmologhionul sau catavasier musicesc: I - nr. 231 – 233* şi *237 – 238; Theoreticonul*: *I - nr. 35, 235* şi *239.*

Voi reitera aici ipoteza formulată și în alte demersuri anterioare, că versiunile cărților lui Macarie tipărite la Viena, destinate mitropolitului Veniamin Costache – după câte se pare susținătorul material al publicării lor - preced cu un an pe cele destinate psaltților Ungrovlahiei, așa cum se poate vedea din notarea anului pe coperta *Theoreticonului* tipărit „cu voia și blagoslovenia Prea Osfinției Sale, Părintelui Arhiepiscop și Mitropolit al Moldaviei, kirio kir Veniamin”.



Nr. 35 din reg. *Carte veche – Theoreticonul* lui Macarie,
(ultima cifră a anului pare a fi 2)

- **lucrările religioase ale lui Anton Pann, date la lumină în propria tipografie**: *Noul Doxastar prefăcut în româneşte după metodul vechi(u) al lui Dionisie Fotino*, t. I - II – 1841 – 1847: *I - nr. 30, 33, 330*; *Heruvico - chinonicar* – 1846, 1847: *I - nr. 24. 29, 32, 327, 331*; *Rânduiala Sfintei Liturghii* – 1847: *I - nr. 28, 341*; *Paresimierul* – 1847: *I - nr. 328, 329*; *Priveghierul* – 1848: *I - nr. 25; Eksglăsuirile ecteniilor Sfintei Liturghii a lui Ioan Gură de Aur,* 1851: *I - nr. 38; Noul*

anastasimatar transcris şi transpus după Dionisie Fotino – 1854: *I - nr. 31; Irmologhiu sau catavasier* – 1846 – 1854: *I - nr. 22, 332, 326*; *La liturghia Sfântului Vasile* – 1854: *I - nr. 339, 442; Tipic bisericesc*, 1851: *I – 311* etc. Oare o fi o întâmplare faptul că registrul I se deschide și mai multe pagini sunt ocupate cu cărțile lui Anton Pann?

- antologii de cântece de lume ale lui Anton Pann, unele dintre ele în mai multe exemplare ale aceleeaşi, sau ale unor ediţii diferite: *Spitalul amorului sau cântătorul dorului*, tipărit în tipografia proprie în 1850 şi 1852 – tom 1- 6: *I - nr. 439 – 440*, *Versuri musiceşti* – 1830*: I - nr. 336; Versuri sau cântece de stea ce se cântă la Naşterea Domnului*, ediţiile 1848*: I – nr. 5 - 6,* 1866: *I - nr. 8*; *Versurile musiceşti* tipărite în 1830 ca și *Tipicul bisericesc* din 1851, unul fiind printre rarele exemplare care s-au păstrat.

- lucrările teoretice ale lui Anton Pann, imprimate în propria tipografie: *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşci sau gramatica melodică* – 1845*: I - nr. 19, 333; Prescurtare din Bazul muzicii bisericeşti şi din Anatasimatar* - 1847: *I - nr. 444;*

- cărţile de muzică bisericească ale lui Nectarie Frimu: *Antologie sau floarealegire*..., Mănăstirea Neamţ, 1840: *I - 310 – 325* şi *Carte de cântări bisericeşci,* t. I – II, Iaşi, 1846: *I - nr. 292, 375*;

- cărţile lui Dimitrie Suceveanu, reeditări ale celor ale lui Macarie, cu completări, detaliate în încercarea monografică realizată în urmă cu un sfert de secol[35]: *Irmologhion*, Iaşi, 1848 – *I - nr. 323* urmate de *Idiomelarul* tom I – III, Tipografia Mănăstirii Neamţ, 1856 – 1857: *I - nr. 349*;

- lucrările lui Gheorghe Ucenescu tipărite la Braşov: *Cânturi morale şi sărbătorale împărăteşti... spre trebuinţa pruncilor cântători* – 1859: *I - nr. 36*; *Sonor(u) sau frumos răsunătoarele plânso-cânturi la Înmormântarea Domnului, date la lumină* spre deprinderea cetirei melodice a elevilor din şcoalele normale române orientale de Braşov şi pentru perfecţionarea lor în tactul melodic prin Georg(i)e Ucenescu, psaltul bisericii ortodoxe a lui Nicolau şi profesor de muzică ecleziastică, tipărită la Braş(i)ov(u), în tipografia Römer & Kanner, 1868: *I – nr. 390*;

- cărţile lui Oprea Demetrescu: *Principii elementare de Musică bisericească,* Râmnicu Vâlcea – 1872 – 1875: *I - nr. 28*, *319,* și ediția din 1859, Bucureşti: *I - nr. 287*; *Principii elementare de Musică bisericească* **–** 1872 – *I - 319*; *Melodiile române italiane şi arabe, cele române şi italiane descrise cu note bisericeşti şi cele arabe cu litere româneşti*, 1860: *I - nr. 399*;

- **antologiile lui Ştefan Popescu**: *Colecţiune de cântări bisericeşci, unele compuse, traduse, altele culese şi prelucrate de...,* Bucureşci, 1860, Tipografia Mitropolitului Nifon: *I - nr. 398*; *Manual de muzică bisericească*, Bucureşti, 1875: *I - nr. 226*;

- cărţi de muzică bisericească tipărite în a II – jumătate a secolului al XIX – lea: *Prohodul Domnului* – Bucureşti, 1836, 1859 şi 1875: *I - nr. 387, 383, 382, 384; Tomul I al Antologiei,* Buzău, 1856: *I - nr. 282*; C. Hristescu - *Cul(l)egere de cântări bisericeşti,* Bucureşti, 1860 – *I - nr. 291*; *Albina muzicală,* 1875: *I - 284*; *Cântări la Naşterea Domnului şi alte sărbători, culese şi aranjate de Nicolau Velcu* – 1887, Caransebeş: *I - nr. 396*;

- **antologii de cântece populare din anumite ţări europene:** *Chants des frontières méridionales*, tom I – IV, 1826: *I - 434 - 437*;

- studii despre folclorul românesc în limba germană: *Johann C. Schuller – Kloster Argisch eine romänische Volksage,* Hermanstadt, 1858: *I - nr. 117*; *Kolinda Eine stude über Romänische Weichnachtlieder Neujahrsgabe von Johann Karl Schüller,* Hermanstadt, 1860: *– I - 268*;

- **culegeri de folclor sau lucrări în care sunt cuprinse piese folclorice și**

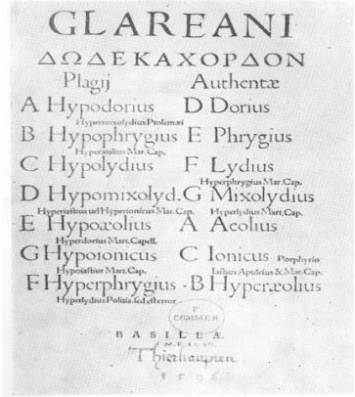
recenzii: ale lui Atanasie Marienescu – *Poesia poporală,* Buda, 1867: *I - nr. 158: Flori de scaeţi culese de pe malul Dâmboviţei* de Enrik Vinterhalder, 1846: *I - 132*; Petru Băncilă – *Colindele Crăciunului şi ale Paştilor*, *sau producţiuni cu cântece la Naşcerea şi Învierea Domnului,* 1875*: I - nr. 277*; Simion Florea Marian – *Tradiţiuni populare româneşti*, Sibiu, 1878: *I - nr. 274*; *Dorul(u) – Cul(l)egere de cânturi naţionale şi populare,* Bucureşti, 1865: *I - nr. 406*; *Noul mic dor* – f. a.: *I - nr. 186; Cântece, versuri de stea, colinde şi cântece ale Irozilor*, Braşov, 1923: *I - nr. 166; Cântecul lui Adam*, Braşov, 1923: I - nr. 168; C. Pop - *Cântece voiniceşti,* Bârlad, 1870*: I - nr. 188;* M. Schwarzfeld – *Poesiile populare colecţia Alecsandri (1866) sau Cum trebuie culese şi publicate cântecele populare,* Iaşi, Tipografia Dima Gheorghe, 1889: *I - nr. 316*; în inventarul fondului *George Breazul* s-a aflat și lucrarea citată de Vasile Tomescu în monografia dedicată lui Paul Constantinescu[i36] – *Mistere Irozii sau Vicleimul - XI – 198,* scoasă din inventar; a rămas, în schimb, culegerea de *Cinci cântece* din piesa *Vicleim* – VIII - 2921;

- documente tipărite referitoare la istoria muzicii româneşti: *Lucrările obștești adunări* - 1833*: VII – 247; Lucrările Societăţii Filarmonice,* Tipografia lui Eliade, 1835 – *I - nr. 450*; *Lucrările Societăţii Filarmonice din Iassi, 1868 – I - nr. 353*.

Trebuie făcută precizarea că **încadrarea unor asemenea valori bibliofile are aproximaţiile de rigoare**, soţia profesorului realizând înscrierea în cele 17 cataloage a unor documente clasificate pentru a putea uşura munca viitorilor cercetători, în realitate foarte multe dintre cărţile tipărite şi

înregistrate în catalogul de carte obişnuită (numită de ea *carte mare)* se încadrează și în categoria de carte veche sau carte rară. Printre cele mai bune exemple din acest punct de vedere pot fi reamintite/ amintite măcar câteva: *Letopiseţele Ţării Moldovei* ale lui Mihail Kogălniceanu, tipărite la laşi, în 1845 – 1846, *Oeuvres complètes* de J. J. Rousseau, din 1846, *Tesaur de monumente istorice pentru România*, vol. I – III, de A Papiu Ilarian – tipărite între 1862 – 1864. Şi exemplele ar putea continua cu cărţi vechi şi rare incluse în registrele II – V.

Lista celor mai vechi cărți publicate care au ajuns în biblioteca Breazul trebuie să înceapă cu una dintre primele ediții a celebrei lucrări a lui ***Glareanus – Dodekacordon*** – din nefericire pierdută, datorită odiseei bibliotecii savantului și ediția din 1745 a variantei în limba germană a monumentalei lucrări a voievodului moldovean, enciclopedistul Dimitrie Cantemir.



Glareani – *Dodekahordon, 1547*

Cantemir - *Geschichte bed osmanisschen Reichs* - 1745

Vor urma lucrările capitale ale culturii române, semnate de Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, Lazăr Șăineanu, Romulus Vulcănescu – *Fenomenul horal* - Constantin Erbiceanu – *Întâia carte de cântări bisericești: X – 978* și *Istoria Mitropoliei Moldovei – III – 5431;*

Lucrările lui Gevaert – *La melopée antique dans le chant d l'eglise latin*, vol. I și II*: V - 8202*, Amedée Gastoué – *Catalogue des manuscrits byzantines*: *III – 4379*, Bourgault – Ducoudray – *Musique gregorienne* și altele i-au servit

muzicologului român la documentarea în muzica antică, bizantină și gregoriană.

Din punctul de vedere al **limbilor acestor cărţi** se poate vorbi despre o mare diversitate, cele mai multe fiind în limbile de circulaţie europeană: **germană, franceză, engleză, italiană, rusă,** tipărite în prestigioase centre ale continentului: Paris, Londra, Leipzig, München, Stuttgart, Breslau, Roma, fără a fi neglijate vechile cărți în limba română, tipărite la Bucureşti, Iaşi etc.

Printre autorii unor asemenea lucrări pe care posesorul le considera indispensabile pentru anvergura cercetărilor sale pot fi amintiţi **autori de prestigiu,** de calibrul lui Hugo Riemann, Egon Wellesz, Romain Rolland, J. B. Rebours, J. B. Thibaut, Hans Joachim Moser, F. J. Fétis (*Biographie universelle et bibliographie générale de la musique,* Bruxelles, 1833 – 1844 – 8 volume) și *Histoire générale de la musique,* 1869 – 1876 – 5 volume), Jules Combarieu, Curt Sachs, E. Jaques Dalcroze, E. T. A. Hofmann, Pierre Aubry – *Esquise d'une Bibliographie de la chanson populare en Europe* - Peter Wagner, Vincent d'Indy, Maurice Chevais, Ferucio Busoni, Théodore Gérold, Emile Chevé, Julien Tiersot, André Gédalge, Oscar Fleischer, E. H. Müller, Fritz, Jöde, Charles Lalo, Th. Ribot, Benedetto Croce, Th. Dubois, Maurice Emmanuel, H. Von Helmholtz, E. M. Hornbostel, Guido Adler, Georg Schünemann, Ed. Spränger, Paul Landormy, Albert Lavignac, Alfred Einstein, Arnold Schering, Hermann Kretzschmar, J. G. Prod'homme, George Montandon (prima schițare a istoriei muzicii românești) Béla Bartók, A. Z. Idelsohn ş. a. Am găsit titlurile lucrărilor lui Riemann în cataloagele cărților fondului lui Breazul în peste douăzeci de poziții: II: 18 – 21, 23 – 31, 71 – 73, 180, 1084 – 1086, 1090, 1150 – 1151, XI: 193 - 195 și or mai fi fiind și altele

Interesat de imnografia bizantină, George Breazul și-a procurat lucrări de specialitate semnate de autorități ale domeniului, printre ei numărându-se H. J. Tillyard sau Carsten Höeg.

Se poate afirma că cercetătorul s-a asigurat de **monografiile marilor muzicieni ale tuturor epocilor,** în limbile în care au fost scrise, germană, franceză, italiană, engleză, rusă (Palestrina, Monteverdi, Lasso, Clementi, Diabelli, Purcell, Vivaldi, Gretry, Auber, Boieldieu, Rameau,

Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Bartholdi, Schumann, Berlioz, Wagner, Brahms, Verdi, Fauré, Chopin, Grieg, Glinka, Ceaikovski, Dukas, Ravel, Debussy, Stravinski, Skriabin, Schönberg, Bartók și alții), completate cu multe lucrări de istorie, estetică, psihologie, pedagogie, istoria artei etc., chiar de **partituri masive ale unor lucrări de mare prestanţă artistică**, aşa cum ar fi *Simfonia a III - a* şi *Simfonia a VIII – a* ale lui Mahler, sau operele wagneriene.

Multe dintre aceste lucrări au fost **traduse şi recenzate de studenţii săi** şi prezentate în cadrul cursurilor de *Enciclopedia şi pedagogia muzicii* și de *Monografii şi muzicologie comparată*, cum este cazul recenziei la cartea lui Fritz Jöde, realizată de Tiberiu Alexandru – *XI – 802*, al referatului lui Nicolae Parocescu la o lucrare a lui Helmholz - *XI – 918*, al Paulei Carp – *Elementele ştiinţei muzicii la Hugo Riemann - XI – 861,* al lui Ilarion Cocişiu - *XI – 925* şi al lui D. Eremia –*XI – 927* şi altele. Academicianul matematician Octav Onicescu remarca interesul deosebit al lui Breazul „pentru Helmholz, fizicianul, fiziologul, filosoful, omul de ştiinţă favorit al lui Eminescu" – *XVI – 2111.*

Două dosare substanțiale grupează elemente pentru două teme importante, prima finalizată - *Știința muzicii comparate* - și cea rămasă viitorului - *Psihologia muzicii*.

Cele 30 de file scrise cu cerneală pe ambele părţi de către studenta Paula Carp - referitoare la elementele științei muzicii, sistematizate de Hugo Riemann - au în vedere următoarele repere importante ale lucrării traduse și recenzate: definirea domeniului, sferele de activitate ale savantului, acustica, fiziologia (psihologia) sunetului, estetica muzicală sau teoria speculativă a muzicii, studiile de specialitate: teoria muzicii, istoria muzicii, studiul muzicii comparate etc., reliefând ancorarea discipolilor săi în complexitatea problematicii disciplinei de cea mai actuală şi mai autorizată abordare. Traducerile în limba română a unor materiale ale autorilor citaţi aveau aceleaşi destinaţii, de a servi activităţilor educaţionale şi iniţierii studenţilor în munca de cercetare.

O bună parte a cărţilor bibliotecii sunt **cele din primele decenii ale secolului al XX – lea**, dar tânărul muzician simte nevoia unor izvoare mai îndepărtate care-i vor servi la o profundă documentare, deschizătoare pentru multiplele sale

preocupări, ce depăşesc sfera muzicologiei, înscriindu-se în istoria culturii româneşti şi universale, având un cert caracter pluridisciplinar. Pentru cei care ar mai avea unele rezerve faţă de utilitatea acestor liste de autori prezenţi în biblioteca lui George Breazul, voi preciza că numai în monumentala sa lucrare, *Patrium Carmen,* sunt citate nu mai puţin de 451 titluri, printre care se găsesc multe dintre lucrările amintite sau aparţinând autorilor menţionaţi, majoritatea aflate în propria bibliotecă.

Dintre **autorii români prezenţi în biblioteca savantului** reţin atenția doar câteva nume mai importante şi care au influenţat formarea şi concepţia cărturarului George Breazul, începând cu enciclopediştii: B. P. Hasdeu (*Etymologicum Magnum Romaniae*), Nicolae Iorga, V. A. Urechia, A. D Xenopol, continuând cu istoricii literaturii vechi şi ai celei populare, Nicolae Cartojan, Lazăr Şăineanu, Ovid Densuşianu, Tache Papahagi, G. Dem Teodorescu, Theodor Speranţia, C. Rădulescu Codin, Eugen Lovinescu, Simion Florea Marian, Alexandru Philippide, T. Pamfile etc. Nu lipsesc cataloagele manuscriselor realizate de Ion Bianu, Constantin Litzica și Nestor Camariano şi întreaga colecţie de culegeri de folclor publicată sub egida Academiei Române în primele decenii ale secolului al XX – lea.

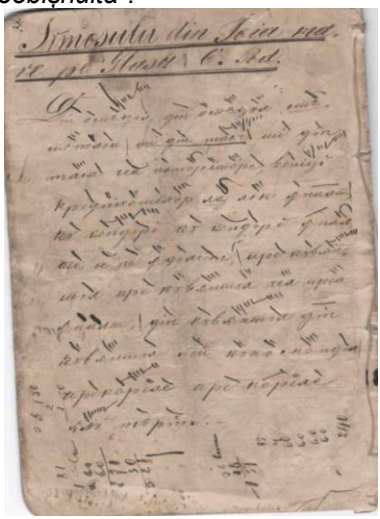
Dintre muzicieni nu sunt uitaţi: Teodor Burada cu cele trei almanahuri – amintite în profilul ctitorului muzicologiei românești[37], cu documentele înregistrate *XI – 153 – 165*, Titus Cerne, o parte din materiale fiind amintite în prezentarea din 1986[38], Constantin Brăiloiu, Gheorghe Fira (*IX – 4810 – 519 Melodii din județul Vâlcea*) etc.

Pentru larga **cuprindere a problematicii folclorului** George Breazul şi-a adunat cea mai mare parte a literaturii de specialitate, constând din studii şi culegeri specializate, de la lucrările lui Béla Bartók la cele ale lui Vasile Popovici (*Din folclorul muzical al românilor de peste Nistru* sau *Cântece (Colinde) din judeţul Dâmboviţa).* Multe dintre revistele intrate în fondul *George Breazul* îşi justifică prezenţa în biblioteca pedagogului român prin faptul că era interesat de profilul şi caracterul acestora, dorind colaborarea cu ele.

Partiturile păstrate în enciclopedica bibliotecă erau necesare investigării trecutului nostru muzical, unele fiind

tipărituri rare, sau fotocopii, altele fiind chiar manuscrise și care, într-o formă sintetică și rezumativă, se prezintă astfel:

- **manuscrise psaltice ale unor copişti neidentificaţi,** sau aparţinând celor identificaţi şi care urmau să constituie materialul unor posibile studii consacrate anumitor reprezentanți necunoscuți ai muzicii liturgice și ai unor cântece de lume și patriotice: Nae Mateescu, Varlaam Protopsaltul, Inochentie Kitzulescu, Athanasie Iordănescu – *IX – 4662*, Pană Brăneanu – *Dorul – Colecțiune de cântece vechi românești,* 1906 – *IX - 4700* etc. Un interes deosebit prezintă manuscrisul din anul 1838 – *VI – 692 – Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare* (manuscris purtând și nr. 7 *George Breazul)* și *693* cuprinzând 34 de piese din codice, transcrise în semiografie guidonică, cu completările explicative și texte ale pieselor din manuscrisele *XI: 243 – 247.* Urmează *Manuscrisul Kostaki - VI – 695* (22 cânturi), copiile şi transcrierile din *Manuscrisul 3244 din Biblioteca Academiei Române – Câteva irmoase ce se cântă după masă - Ms. 694,* fost *Manuscrisul nr. 12,* din 1844 – 37 melodii, cu texte transcrise de Dan Smântânescu (*XI – 248*) etc. Interesul sporit pentru această categorie de cântări, de cult sau cântece de lume a determinat realizarea unor extrase din manuscrisele românești din Biblioteca Academiei: *3196, 3241, 3253, 3255, 3504,* lista incluzând și *manuscrisul grecesc nr 925 – XI – 256*. În fondul aurifer prezentat succint în acest studiu au ajuns fragmente de psaltichii din secolul a XVIII (*VI - 550 – 552*) un manuscris despre care Gheorghe Ciobanu notează: „notație *neobișnuită*”.



Ms. (IX) *– 4657 - notație neobișnuită – Irmosul din Joia Mare – glasul VI*

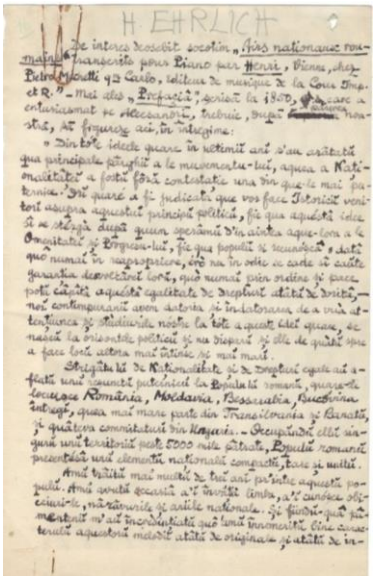
- **creaţii de cult şi religioase ortodoxe în limba română:** Ioan Cartu (*III – 3869 – 3876*), Alexandru Podoleanu, George Ştephănescu, D. Cusma, Ioan Bohociu, G. Ionescu etc.;

- **partituri rare, inspirate din folclorul românesc** (la cele mai importante dintre ele notez și cota): Ignace Medel Wenzel – *Roumania Fantasie Quadrille de concert, pour le piano,* Bernhard Romberg – *Caprice pour le violoncel sur les airs moldaves et valaques accompagnès de deux violons, alto et basse ou le piano* tipărit la Paris (Breazul a avut partitura tipărită – *VI - 546* - și fotocopia ei - *VI – 548 și 549*), Eduard Strauss – *Fleur romaine Polka française;* Francesco Lorenzo – *Carnaval de Bucarest,* composé et duré a son altece de Princesse Héléne Cuza; Ernest Narice – *Rhapsodie roumaine pour piano;* Nelli de Cornea - *Rhapsodie roumaine pour piano;* F. S. Nesslern – *Carnaval(u) pour piano;* François Rouschitzki – *Danse moldave*; Leopold Stern (VII – 1882 – 1889, remarcându-se – *Carnaval(u) pour piano;* creaţii şi culegeri ale lui Carol Miculi (*VII – 2052 – 2057*); ale lui J. A. Wachmann (*VII- 1972 – 1977*), şi Eduard Wachmann (*VII – 1971*), Ludovic Wiest (*VII - 1979 – 2023*); George Stephănescu (Titus Moisescu reține faptul că Breazul a avut „intenția să scrie o monografie" dedicată lui George Stephănescu[39]). Lista partiturilor continuă cu piese vocale și corale de Theodor Georgescu (*VII: 1100 – 1135*), de Gheorghe Scheletti (*VII: 1741 – 1757*), de Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu; piese pentru pian de I. Ivanovici (*VII: 1269 – 1286*); piese vocale, pentru pian și cvartete de Constantin Dimitrescu (*VII: 1197 – 1220*), cu piese corale de Ion Vidu, piese vocale și instrumentale, fragmente de operă, potpuriuri tipărite și manuscrise și de Eduard Caudella (*VII: 1157 – 1196*. Dintre creațiile compozitorului ieșean atrag luarea aminte toate, eminentul muzician ieșean nebeneficiind nici la aproape un secol de la dispariție de o prezentare monografică respectând dimensiunea personalității sale complexe: profesor, violonist, compozitor, dirijor, director al Conservatorului din Iași, critic și istoric muzical. Aici amintesc măcar câteva dintre creațiile păstrate în biblioteca lui George Breazul: corul *În țara visurilor,* pe versuri de Carmen Sylva – VII – 1194; balada pentru tenor sau soprană, pe versurile Matildei Cugler – Poni – *Peste munți* - VII – 1195; și *Hora pentru sopran sau tenor* – VII - 1193*)*, *Fantaisie brillante pour violon sur les airs nationaux roumains*, dedicată domnitorului Alexandru Ioan Cuza – *VIII – 2350* și 23 de documente, creații și acte de la Constantin Dimitrescu, înregistrate între numerele de inventar (*VII: 1198 – 1220*); piese pentru pian și vocale de Gheorghe A. Dinicu (*VII: 893 – 994* și 1003 – muzică vocală și pentru pian); piesele vocale, corale și religioase ale lui G. Ionescu (*VII – 1287 – 1322*), Mihai Burada (*VI – 634 – 642*) Tiberiu

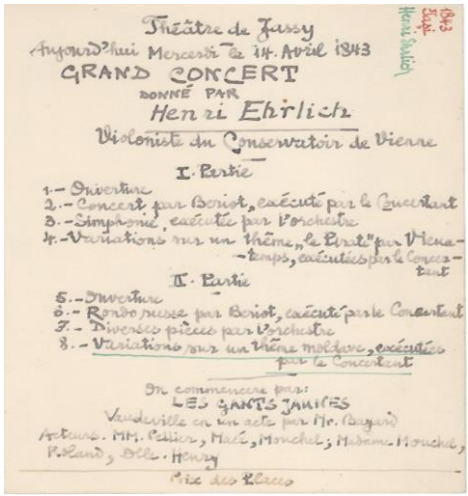
Brediceanu, Sabin Drăgoi (*VI – 311 – 315*), Iosif Velceanu, Alfonso Castaldi (inclusiv materialul pentru orchestră al poemului *Marsyas*), George Cavadia, Antonio, Alfonso şi Carol Cirillo (o parte a materialelor despre acești muzicieni ieșeni le-am prezentat în 1981[40]), Maurice Cohen Lânariu, Carol Decker, Ioan Scarlatescu (*VI: 467 – 471*), Alexandru Zirra (din păcate, manuscrisele multor lucrări ale acestui pe nedrept uitat compozitor nu au ajuns unde trebuia – în fondul Uniunii Compozitorilor - păstrându-se neinventariate, necunoscute și nevalorificate în Biblioteca Academiei, depuse aici de fiul muzicianului la somația lui Mihail Roller, sub subordinea căruia lucra Vlad Zirra – aspecte detaliate în monografia ce i-am consacrat[41]), Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, Timotei Popovici (*VI – 479 – 480* și altele), Guilelm Şorban, Ioan Bohociu, Ilie Sibianu (*VII: 1720 – 1725*); Theodor Rogalski (*VII – 1666 – 1695*), lieduri și piese pentru pian de Constantin Silvestri (*VII: 1726 – 1732*); Achim Stoia, Mihail Andricu, Mihail Jora, Ioan D. Chirescu (*VI – 442 – 451*, unde găsim și numele autorului versurilor: G. Rotică și Roiban, cum s-a transmis ulterior), Paul Constantinescu, Zeno Vancea etc.;

- **prelucrări de melodii populare** realizate de muzicienii: Henri Ehrlich, Carol Miculi, Joseph Herfner (autor al unei uverturi naționale, în două variante: una pentru formație de coarde – *IX – 4722 – Ouverture nationale moldave composée pour l'orchestre par Joseph Franz Herfner, arrangée pour deux violons, deux altos et violoncel par Georges Bourada, Jassy* și alta pentru violoncel - varianta din 1819, copiată în 1848, de același George Burada, Alexandru Flechtenmacher (*VI: 84 – Imn de mărire, 90, 94 – Colecție de cântece naționale,* editura *Buciumul român, VI - 100 – Quadrilul Unirii, Lithografia Buciumul român, VI - 346* – dăruit de Jora, *VI - 348 – Imn național, pe versurile Mariei Flechtenmacher, 357 – Mama lui Ștefan cel Mare. VI - 358 – Marșul Unirii, VI - 376 – Apelul moldovenilor la 1848, VI - 379 – Mirele României, pe versurile lui George Sion, 352* și altele), Alexandru Berdescu, 1860 - 1862 (*VII: 1221 – 1222*); J. A. Wachmann (*VII: 1972 – 1977*); C. Steleanu, 1847 (*VII – 1091* și *1092*), Teodor T. Burada (*VI – 434 – 436*), Dimitrie Vulpian (*VII: 1967 – 1970*); Constantin Baciu etc.;

Figura muzicianului Henri Ehrlich l-a preocupat în mod deosebit pe George Breazul. Dovadă fișele având ca obiect culegătorul celor 15 *Airs nationaux roumains* și conținutul afișului marelui concert din 14 aprilie 1943, susținut de Henri Ehrlich;

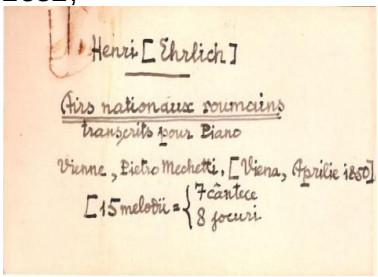


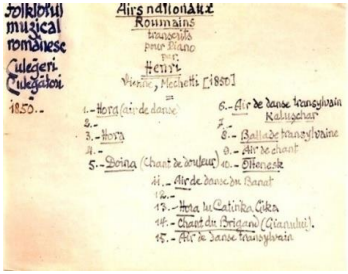
Prima din cele șase file ale fișei lui Breazul consacrată lui Ehrlich



Fișa concertului din 14 aprilie 1843 – Iași – susținut de Henri Ehrlich, violonist al Conservatorului din Viena

muzicologul a obținut un microfilm de la M. G. G. al albumului lui Ehrlich (XV: 220 - 227, după manuscrisul de la *Westdeutsche Bibliothek,* după care a întocmit fișele cărora le-am dat numerele 545 și 547); *Onze colindes et cinque chants populaires roumains*, culegere tipărită la Paris, în 1933 – *VIII – 2382*;


Henri [Ehrlich]
Airs nationaux roumains
transcrits pour Piano
Vienne, Pietro Mechetti, [Viena, Aprilie 1850]
[15 melodii = 7 cântece / 8 jocuri



Fișa nr. 546 și *547* scrise de George Breazul, sintetizând datele despre culegerea lui Ehrlich

- **culegeri de creaţii muzicale populare:** Mathias Friedwagner, 1940;
- **transcrieri în notaţie guidonică** a unor „cânturi teatrale din *Baba Hârca* şi *Nunta ţărănească* şi din *Spitalul amorului sau*

cântătorul dorului, ediţia 1852, realizate după Anton Pann, de Constantin A. Ionescu – *VI - 407*;

- **creaţii muzicale inspirate din versurile eminesciene aparţinând muzicienilor secolului al XIX – lea şi al XX - lea**, unele prezentate în cartea consacrată muzicii în viața și în creația genialului poet[42]. Completez această necesară listă realizată în urmă cu peste două decenii cu câțiva dintre compozitorii (secolului al XX – lea) care s-au apropiat de versurile nemuritorului poet, conferindu-le învești mântări melodice inspirate: Gh. A. Dinicu, Aurel Eliade, D. G. Kiriac, Ionel Brătianu, G. Cosmovici, Emil Monția, Mircea Bârsan, Diamandi Gheciu, M Andreescu – Scheletty, Liviu Tempea, Augustin Bena, Ana Benția și alții;

- **materiale documentare, programe, fotocopii** pentru unii muzicieni mai puțin cunoscuți: Marcel Botez, A. L Ivela, Iosif Paschil etc.;

- **manuscrise enesciene:** fragment din *Trio pour piano, viola et violoncel* şi altele;

- **lucrări teoretice, încercări metodice** pentru formarea unor deprinderi muzicale: *Gramatica lui Ștefan Kommitas*, cu exerciții pentru solfegiere, din 1819 – *VI – 492*; *Metodica pentru pian* Glogoveanu – *VI – 491* etc.; *Gramatica lui Kommitas* este în realitate un miscelaneu în limba greacă, un caiet cu 68 de pagini în care un școlar (se pare român, „ot metohul Măgurelei", și nominalizează și alte localități românești) a copiat un fragment din tomul al II – lea – prozodia – al unei gramatici grecești, dar – ceea ce ne interesează aici în mod prioritar - prima parte a unei metodici de pian – având și un alt titlu față de cel inițial al documentului – *Anfangagrunde der praktischen Tonkunst besonders auch zum Klavier oder Fortepiano – Elemente sau principii de muzică practică îndeosebi pentru clavir sau forte- piano.* Încercarea de metodă de pian întrerupe gramatica – oferind modele pentru diferite dansuri europene, printre care include și românești: hora 1 și hora 2 (f. 10), vallahica (f. 18^{v} – 19) și un fragment din tragedia lui Voltaire – *Britanicus.* Cele trei melodii românești au fost apreciate ca „primele încercări și armonizări pentru pian ale melodiei românești"[43]. Precedentul manuscris în ordinea inventarierii în fond – *VI - 491* – cunoscut și sub numele familiei de la care provine - *Manuscrisul Glogoveanu* – datat în aceeași perioadă - este tot o metodă de învățare a pianului, diferită de cea prezentată anterior, cu exerciții în tonalitățile cadranului tonal, până la 6 alterații, urmate de transcrieri pentru pian a unor fragmente din opera lui Rossini – *Bărbierul din Sevilla* - dar și de dansuri europene, printre ele și trei hore (f. 16^{v}, f. 20^{v} și 20^{v} – 21). Fondul a înregistrat și partituri pentru pian și pentru voce și pian ale lui Alexandru Glogoveanu – *VI – 493 – 500*.

De la același înaintaș al său întru ale muzicologiei, Teodor Burada, i-a parvenit manuscrisul moldovean cunoscut sub numele de *Anonimus moldavus – VI – 629*, exemplar legat în carton și piele, urmat în registrul VI de titlurile pieselor cuprinse în document – *VI – 630 – 691.* Sunt documente ce permit reconstituirea copilăriei muzicii românești de factură occidentală.

Într-o scrisoare adresată Academiei Române, din 23 martie 1940, depozitarul vastului material bibliografic sublinia importanţa colecţiei germane - *Allgemeine Musikalische Zeitung* - pe care o dăruieşte instituţiei ca să se folosească de ele „şi alţi cititori şi oameni de ştiinţă”[44]. Lunga scrisoare - citită public de secretarul general a înaltului forum științific, Alexandru Lapedatu şi publicată în *Analele Academiei* - amintea înaltului for de cultură vechi publicaţii străine - îndeosebi în limbă germană - în care se găsesc melodii româneşti: Ioan Caioni, Franz Joseph Sulzer – *Geschichte des transalpinischen Daciens* 1781 (în fondul lui Breazul se află un exemplar al lucrării – *I – 408* și în *Patrium Carmen* preia tabula cuprinzând primele 10 piese[45]); Eftimie Murgu – *Wiederlegung der Abandung,* 1830 şi revista amintită, în care prezintă şi numerele în care au fost imortalizate melodii româneşti.

Este important de subliniat faptul că în fondul de aur al muzicologului și-au găsit adăpost documente și partituri ale unor muzicieni neștiuți sau prea puțin cunoscuți cercetătorilor și interpreților, unii amintiți deja, cum ar fi: Ioan Cartu, Bazil Anastasescu, Alexandru Podoleanu, Theodor Georgescu, Zd. Lubicz (autorul unei rapsodii române), Gheorghe Ionescu, Mihai Burada, M. Mărgăritescu, Alex de Mocsony, Esmeralda Athanasiu – Gordeev (*VII – 1088 – 1092*) și alții. Un lot masiv de partituri îl ocupă cele de muzică ușoară ale lui Ion Vasilescu.

Unele partituri necesită cercetări aprofundate deoarece leagă la un loc creații aparținând unor compozitori diferiți. Citez doar două exemple: *Ms. 2615 VIII* - reunește între copertele sale piesa pentru voce și pian a lui Titus Cerne – *În zorii zilei,* corurile mixte ale lui George Ionescu – *Zece Mai* - 1899, *Hora încoronării* - 1902 și Eduard Caudella – romanță din *Beizadea Epaminonda*. Numărul *4130 din Registrul IX* menționează piesa *Luna doarme*, dar în interior este corul lui Ciprian Porumbescu *Steagul nostru*, armonizat pentru cor mixt de D. G. Kiriac.

O încercare de prezentare a revistelor în care găsim numele depozitarului poate fi făcută cu o astfel de clasificare:

- **reviste şi publicaţii cu tematică muzicală**: *Muzica* (Bucureşti şi Timişoara), *Armonia* (Botoşani), *Teatru şi Muzică, Mişcarea muzicală, Probleme de muzică, Studii de muzicologie* (București) etc.;
- **reviste de cultură bucureștene**: *Boabe de grâu, Cultura, Ideea europeană, Gândirea, Revista Fundaţilor Regale, Tinerimea Română, Îndrumătorul cultural, Flacăra* și altele;
- **reviste de folclor**: *Isvoraşul* (Bistriţa – Mehedinţi), *Cercetări folclorice (*București) ș. a.*;*
- **publicaţii literare bucureștene:** *Mişcarea literară, România, Universul literar, Contemporanul, Gazeta literară* etc.;
- **publicaţii cu profil pedagogic;** *Revista de Pedagogie, Revista Generală a Învăţământului; Şcoala şi viaţa; Şcoala ţăranului; Copilul* și altele*;*
- **reviste cu profil teologic**: *Raze de lumină* etc.;
- **publicaţii cotidiene**: *Vlăstarul, Îndreptarea, Acţiunea, Cuvântul, Universul, Scânteia, Munca; Nădejdea* ș. a.*;*
- **reviste publicate în România, în limbi străine**: *Bukarester Tegelblatt, Neuer Weg* etc.*;*
- **reviste străine:** *L'Europe Orientale* (Paris), *Der Auftakt* (Praga), *Prager Presse* (Praga), *Serdika* (Sofia), *Kurjer Poznanski* (Poznan) *Buletin Latino – Americano de Musica* (Montevideo), *The Musical Quarterly* (New – York); în fişele necatalogate din dosarul de *Scrisori* se păstrează notiţele şi ciornele unor studii;

Graţie lui George Breazul muzicologia actuală dispune prin fondul donat Uniunii Compozitorilor de **colecţii aproape complete de reviste de cultură şi de specialitate şi de ziare din ţară şi din principalele centre europene**, ele ilustrând interesul sporit al savantului pentru varii domenii de cunoaştere.

Din prima categorie atrag atenţia: *Convorbiri literare* – 1867 – 1941; *Lyra română* – 1879 – 1880; *Arta* - Iaşi; *Musa Română* - Blaj – 1888 – 1907; *Doina* - Bucureşti – 1891; *România musicală*, Bucureşti – 1890 – 1904; *Cultura,* Bucureşti – 1911 – 1944; *Rampa,* Bucureşti, 1911 – 1931; *Muzica,* Timişoara – Bucureşti, 1909 – 1925 și Bucureşti, 1950 – 1972; *Isvoraşul,* Bistriţa – Mehedinţi, 1920 – 1932; *Revista generală a învăţământului* – 1925 – 1943; *Revista Fundaţiilor Regale*, Bucureşti – 1934 – 1945; *Gândirea*, Bucureşti – 1923 – 1943; *Grai şi suflet*, Bucureşti, 1923 – 1937; *Studii şi cercetări de*

istoria artei, Bucureşti, 1954 – 1960; În acest fond este unicul loc cunoscut până în prezent în care se găseşte revista lui Oprea Demetrescu – *Musicul Român* - 1861.

Cea de-a doua categorie poate fi împărţită în trei subgrupe:

- cele intrate în biblioteca sa în timpul stagiului berlinez;
- cele achiziţionate în aceeaşi perioadă, din anticariate;
- cele care au continuat să-i solicite interesul şi după întoarcerea în ţară.

Printre cele mai importante sunt: *La revue musicale,* Paris – 1920 – 1961; *La monde musicale,* Paris – 1921 – 1935; *Archiv für gesamte Psychologie* – 1915 – 1936; *Zeitschrift für Ästhetikund Allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906 – 1943; *Beihefte zür Zeitschrift für Angewundt Psychologie*, 1923 – 1937; *Zeitschrift für Musik,* 1921 – 1943; *Revue de musicologie,* 1924 – 1936; *The musical Qarterly*, 1925 – 1958; *Rivista Musicala Italiana,* 1894 – 1943; *Rivista Musicala argentina,* 1933 – 1937; *Rivista di Arte,* Chile, 1936 – 1937 etc.

Parcurgerea celor mai însemnate dintre revistele ce au intrat în biblioteca PROFESORULUI determină câteva consideraţii generale: cea mai mare parte a acestora încetează în anul 1943, an crucial pentru publicistica românească şi pentru procurarea celor vest-europene; prin integrarea unor date dar și prin furnizarea unor aspecte referitoare la muzica românească Breazul realizează **racordarea muzicologiei româneşti la tradiţiile celor germane, franceze, engleze** etc. Atitudinea sa rezervată faţă de noua ideologie impusă culturii româneşti cu forţa tancurilor sovietice este ilustrată de absenţa publicaţiilor noii ideologii din biblioteca ilustrului cărturar, cu excepția celor care făceau unele concesii muzicii românești, sau în care erau găzduite colaborările sale. O parte a documentelor autografe au văzut lumina tiparului, altele îşi aşteaptă răbdătoare scoaterea la public, astfel umplându-se multe goluri în cercetarea muzicologică şi deschizând calea altor investigaţii utile culturii româneşti.

Bogata sa corespondenţă, totalizând **3128 de epistole**, confirmă devotamentul cu care Breazul îşi făcea documentarea, apelând la cercetătorii avizaţi ai timpului, din ţară sau din străinătate şi furnizând, la rândul său, date şi informaţii unor colegi. Aşa cum arătam în recenzia celui de-al

doilea volum de scrisori, „paginile epistolare reflectă «abilitarea» celui chemat să ne reprezinte ţara şi arta muzicală în centre europene, în instituţii şi publicaţii străine de mare prestigiu”[46].

Investigarea acestui impresionant **fond epistolar** din biblioteca lui Breazul aduce lumini noi asupra relațiilor muzicologului român cu autorități europene, unii dintre ei fiind foști dascăli, ori colegi, de la Berlin, alții fiind personalități sonore ale domeniilor: Georg Schünemann, Erich von Hornbostel, Curt Sachs, Carol Stumpf, Ernest Closson, Amedée Gastoué, Oskar Fleischer, Eduard Spränger, Hans Schmidt, Hans Joachim Moser, Robert Lach, Ilmari Krohn, Leo Kestenberg, Wilhelm Heinitz, Szabolcsi Bence, Erich Müller von Asow și alții. Unele epistole reflectă eforturile pentru găsirea unor publicații străine în care apăreau melodii românești, cum ar fi cele din culegerea lui Daniel Speer (Erich Müller von Asow – directorul *Arhivei Internaționale a Scrisorilor muzicieni* - îl asigura în 1956 că a „pus în mișcare birourile de informare ale bibliotecilor” pentru găsirea baletului valah ale lui Speer, ulterior Breazul cerând și ajutorul lui Romeo Ghircoiașiu și Ștefan Lakatoș), sau a prelucrării pentru violoncel a lui Romberg. Scrisorile confirmă legăturile strânse pe care muzicologul român le stabilise cu personalități marcante europene, precum Erich Müller von Asow, care-l ruga la 27 ianuarie 1944 să-i ducă la Viena, unde urma să conferențieze despre muzica românească, niște cafea, pentru soția sa bolnavă - *XVII – 652*. La 15 noiembrie 1948 muzicologul îi cerea prietenului român studiile despre începuturile operei în Principatele Române, despre începuturile operei precum și studiile de folcloristică muzicală – *XVII – 660*. De la același Erich Müller von Asow obținuse la 31 mai 1936 *Olach Tanz* din *Codex Vietoris*.

Fondul epistolar contribuie la obținerea unor date importante pentru istoria muzicii românești prin cercetarea detaliilor unor epistole trimise sau primite de George Breazul de la muzicieni a căror listă începe cu George Enescu și continuă cu: Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu, Maria Dima, Muza Germani Ciomac, Alexandrina Burada, Maximilian Costin (reprezentat în biblioteca brezistă și de o culegere de poezii), Gheorghe Fira, G. T. Kirileanu, Ionel Perlea, Juarez Movilă, Traian Herseni, Gavriil Galinescu, Alexandru Zirra, Emil Riegler

Dinu etc. Marea parte a acestei corespondențe a fost pusă la dispoziția celor interesați în cele trei volume de scrisori publicate de Titus Moisescu, volume ce au meritul de a oferi și varianta în limba română a scrisorilor în limba germană, realizată de Ortansa Țițeiu - Vernescu. Am integrat datele unor documente din biblioteca *Breazul* în monografiile amintite, consacrate lui Gavriil Galinescu și Alexandru Zirra.

Pentru Gavriil Musicescu apelează la Boris Kotlearov de la Chișinău și asemenea exemple, desprinse din bogata sa corespondență, sunt multe.

NOTE BIBLIOGRAFICE

31 – Vasile, Vasile – *Gavriil Galinescu, reprezentant de seamă al folcloristicii româneşti* – 1994, Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj – Napoca, teză publicată cu titlul: *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamţ, Editura Nona, 2008;
32 - Vasile, Vasile – *Evoluţia conceptului de educaţie muzicală în România*, 1993 – Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei – Bucureşti, teză publicată cu titlul: *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1995;
33 – În continuarea textului nu mai repet cuvântul registru, numărul scris cu numerotarea latină fiind al celui vizat din cele 17 documente;
34 - Vasile, Vasile **-** *George Breazul – ctitoriile sale culturale*, București, Editura muzicală, 2017;
35 - Vasile, Vasile – *Protopsaltul Dimitrie Suceveanu (1816 – 1898)*, în: *Byzantion*, vol. I, Iaşi, Academia de Arte „*George Enescu*", 1995, pp. 9 – 56;
36 – Tomescu, Vasile – *Paul Constantinescu,* București, Editura muzicală, 1967, p. 108;
37 - Vasile, Vasile - *Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei româneşti (1839 – 1923);* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, Anul XXI, nr. 2 (82), aprilie – iunie 2010, pp. 145 – 160;
38 – Vasile, Vasile - *Profiluri de muzicieni români (sec. XIX – XX),* vol. I, Editura muzicală, 1986;
39 – Breazul, George – *Scrisori şi documente,* III; Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1997, p. 354;
40 - Vasile, Vasile - *Muzicienii Antonio, Alfonso, Carlo şi Alberto Cirillo;* în: *Studii de muzicologie,* vol. XVI, Bucureşti, Editura muzicală, 1981, pp. 317 – 368;
41 - Vasile, Vasile – *Alexandru Zirra* – Bucureşti, Editura muzicală, 2005
42 - Vasile, Vasile - *De la muzica firii şi a sufletului la muzica sferelor,* Editura Petrion, 1999;
43 - Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești,* vol. II, Ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, Editura muzicală, 1970, p. 169;
44 – Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. I, pp. 675 – 677;
45 – Breazul, George – *Patrium Carmen,* p. 62;

46 - Vasile, Vasile - *Activitatea lui George Breazul reflectată în scrisori şi documente;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An V, nr. 3 (19), iulie – septembrie 1994, pp. 158 – 160;

SUMMARY

Vasile Vasile

The *George Breazul* fund at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library

The monography I wrote for the great ethnomusicologist, musicologist, professor and musical critic George Breazul have bound me to investigate a rich documentary fund named after him at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library. It is all that Breazul collected over his entire life and that, in part, served him for the studies he finalized, some of the being published after his death. This enormous fund contains books, scores, magazines, enciclopedias, letters, programs, chronicles – most of them being in a manuscript form, undiscovered – has a complicated history în Lămâiței Street in Filaret area, threatened by the bombing of the World War II, the failed attempt to move everything to Craiova and, at last, the donation made for the Composers' and Musicologists' Union library by Breazul's wife, a true Penelope.

This article wishes to be a guide through a wide ocean – *George Breazul* Library – maybe the most important private libraries in our country, a real treasure of the Romanian musicology waiting to be developed.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu